

Humboldt-Universität zu Berlin

Kultur- Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät

Seminar: Musikwissenschaft

Gutachter: Dr. Ullrich Scheideler, Prof. Dr. Arne Stollberg

Semester: Sommer 2018

Alle Poesie geht verloren... Wenn wir sie nicht retten  
Die Horntrios Johannes Brahms' und Friedrich Goldmanns

Fabian Kant  
fabian.kant@fu-berlin.de

Kernfach:  
Zweifach:

Musikwissenschaft  
Philosophie

# Inhaltsverzeichnis

0. Einleitend.....	1
1. Theorievergleich.....	2
1.1. Listening.....	5
1.2. Deiktisch-funktionale Methode.....	9
1.3. Metaphorizität, Diskussion und eigenes Vorgehen.....	14
2. Hintergrund.....	19
2.1. Ästhetische Strategien in Brahms' Horntrio op. 40.....	19
2.2. Hintergrund zu Friedrich Goldmann.....	32
2.3. Technisches Apriori.....	37
3. Analyse.....	44
3.1. Werkanalyse Goldmann.....	44
3.2. Beziehungsanalyse Goldmann–Brahms.....	62
3.3. Exkurs – Ligeti.....	65
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	68
Anhang – Friedrich Goldmann: Trio für Violine, Horn und Klavier.....	75

*Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und vor der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt, und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. [...] Diese Macht ist [der Geist] [...] nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt.<sup>1</sup>*

## 0. Einleitend

Welches Horntrio entginge dem Vergleich mit Johannes Brahms' op. 40? Es wurde einfach zu selten für diese Besetzung komponiert. Wer ein Horntrio schreibt, lässt sich auf ein arrangiertes Rendezvous mit der Geschichte ein. György Ligeti hat 1982 ein *Trio für Violine, Horn und Klavier* in »Hommage à Brahms«<sup>2</sup> veröffentlicht, Einflüsse Brahms'scher Musik aber bestritten.<sup>3</sup> Friedrich Goldmann scheute den Umgang mit Tradition und Erbe nicht, die Nähe zu Brahms' »unerreichbare[m] Horntrio«<sup>4</sup> aber wurde seinem 2004 geschriebenen *Trio für Violine, Horn und Klavier* abgestritten – im Unterschied zu Ligetis Hommage.

Wer heute im Trio mit Horn musizieren möchte, könnte diese drei Werke aus der übersichtlichen Literatur zu einem Programm zusammenstellen. Das klingende Rendezvous wäre dann arrangiert und eine analytische Aufgabe gestellt: das musikalischen Beziehungsgeflecht zur Sprache zu bringen, in welchem hier Kompositionsgeschichte erfahrbar wird. Diese Aufgabe möchte ich annehmen, mich aber auf die Beziehung zwischen Goldmann und Brahms konzentrieren.

Zuerst werde ich das analytische Zur-Sprache-Bringen untersuchen: Wie entstehen die Bezüge, die später Gegenstand meiner Analyse werden sollen? Drei exemplarische Theorieangebote perspektivieren das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Prozess der Welt- und Werkerschließung: Salomé Voegelin fokussiert (i) auf das Hören als objektgenerierenden subjektiven Prozess, geht dabei allerdings nicht vom Musikhören aus, sondern setzt tiefer an. Die Beiträge sind *theory in passing* auf dem Weg zu einer *Philosophy of Sound Art*. Bruno Haas arbeitet (ii) zur begrifflichen Abstraktion sinnlich konkreter Kunstwerke und verliert dabei nicht den Bezug zum ästhetischen Erleben. Seine *deiktisch-funktionale* Methode versucht, komplexe phänomenale Effekte möglichst einfach zu beschreiben.<sup>5</sup> Der Musikwissenschaftler Christian Thorau untersucht (iii) die Metaphorizität musikalischer Zeichen. Kann metaphorische Rede objektiven Anspruch mit subjektiver Gewissheit vermitteln?

Von diesen drei Einsatzpunkten her sollen Objekt, Methode und Erkenntnisanspruch der Analyse entwickelt werden. Anschließend wird Kontextmaterial zu beiden Horntrios zusammengetragen: Vom früheren Werk aus soll ein möglicher Rezeptions- und Analysefokus explizit gemacht werden. Das Geschehen in Brahms' *Horntrio* wird dabei auf einen Begriff von »Poesie« gebracht, dessen Tragweite im Trio Goldmanns schließlich untersucht werden kann.

1 G.F.W. Hegel, Vorrede der *Phänomenologie des Geistes*, 27.

2 Ligeti (2007, 283).

3 Ebd.

4 Vgl.: Nachtmann (2009, 9).

5 Vgl.: Haas (2015, 36).

## 1. Theorievergleich

»In allen Nachrufen stand zu lesen, Friedrich Goldmann sei ein DDR-Komponist gewesen. Aber ist es nicht Zufall, wer vor zwanzig Jahren in welchem Staat gelebt hat? [...] Ich bin überzeugt, seine Musik ist europäisch, wie auch sein Leben und Denken.«<sup>6</sup> – Verlieren Musik, Leben und Denken Friedrich Goldmanns ihr europäisches Format, wenn Goldmann DDR-Komponist war? Wo Europa zufällige staatliche Grenzen transzendieren kann, ist Europa kein Staat; zum Europäer wird man dort nicht zufällig, sondern in bewusster Entscheidung.

Zu den zufälligen historischen Lebensumständen, unter denen Musik gemacht wird, können wir uns bewusst verhalten. Wir können sie in uns und uns in ihnen zu verstehen versuchen; wir können sie gestalten. Das hier zu untersuchende Trio wurde 15 Jahre nach dem Fall der Mauer geschrieben. Wenn Goldmanns Musik europäisches Format behauptet, dann sicher auch darin, durch staatliche Grenzen und deren Wandel nicht umrissen zu sein. Warum sollten aber die historischen Umstände, unter denen ein Mensch aufwächst und sein Handwerk erlernt, nicht mehr benannt werden dürfen, nachdem sie verschwunden sind?

Die verfügbare, exklusiv dem Schaffen Goldmanns gewidmete Literatur ist übersichtlich. Dennoch fehlt sein Name in kaum einer Studie zu DDR-Musik oder Neuer Musik in Deutschland. Vom Komponisten sind ausführliche Deutungen der eigenen Musik nicht hinterlassen: »Das muss man jetzt nicht verraten, da kann jeder selbst drauf kommen.«<sup>7</sup> – Im Bezug auf sein *Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello* geäußert, ließe sich dieser Ausspruch Goldmanns auch in größerem Rahmen machen. Was musikalisch zu »sagen« war, sagte der Komponist in und mit Musik. Seiner Musik öffnete er damit ihre eigene, nicht durch Autorenworte abgeschlossene Auslegungsgeschichte. Einige »Leitplanken« der Auslegung lassen sich aus dem vorliegend eingesehenen Material benennen:

- Bedeutsamkeit subjektiver Hörerfahrung<sup>8</sup>
- Festhalten am (notentextlich fixierten) Werk<sup>9</sup>
- Kritisches Traditionsbewusstsein<sup>10</sup>
- Funktionale Kunstauffassung autonomer, »freier« Musik<sup>11</sup>

Biographische Esoterik gilt es im Werk Goldmanns nicht zu entschlüsseln. Bewusstes Verhalten des Einzelnen zu extern (durch-)gesetzten ästhetischen Normen hat jedoch sein Komponieren erfahrbar geprägt. Immerhin musste er lernen, im Geltungsbereich des »sozialistischen Realismus« jene autonome Musik zu machen, die hüben wie drüben, vor und nach der »Wende« mit nachhaltigem Interesse rezipiert wurde. Derartiger künstlerischer Autonomie wuchs unter ihren Entstehungsbedingungen ein *politisches* Surplus zu; unter dem genannten Paradigma wurde die gesellschaftliche Funktion von Kunst, nicht etwa das Kunstschö-

---

6 Poppe (2009, 853).

7 Gottstein (2016, 42).

8 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 98, 105), Santos (2016, 33).

9 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 96), zur »robusten« Notation: Santos (2016, 36f).

10 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 96, 106f).

11 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 106f), Goldmann (1994, 33), Massow/Goldmann (2001, 165f).

ne schlechthin, verhandelt. Dass, und wie Goldmann als ›dialektisch Komponierender‹ rezipiert, mit ›Aneignungstheorie‹, ›Formaufsprengung‹, ›Dekonstruktion‹ in seiner Eigenart zu deuten versucht wurde, zeigt: Es war stets angebracht, in politischem Unterton über seine Musik nachzudenken.

Im Entstehungsumfeld des ursprünglich ›Hornstück‹ betitelten Trios<sup>12</sup> reflektiert Goldmann 2004 sein Komponieren in der DDR – »Ich habe manchmal wirklich geglaubt, Sinfonien schreiben muß doch etwas mit DDR zu tun gehabt haben, ich bin da seit einigen Jahren unsicher, irgendwo mißtraue ich mir da selbst. Das weiß ich übrigens wirklich nicht. Vielleicht, wenn ich noch alt genug werde...«<sup>13</sup> Zuvor hatte er einmal angegeben, es sei alles gesagt und er würde – nach den vier zwischen 1972 und 1988 entstandenen – keine fünfte Sinfonie mehr schreiben.<sup>14</sup> Stattdessen komponierte er für kleine bis mittlere Besetzungen und blieb darin einem wichtigen Strang seines Schaffens treu.<sup>15</sup> Im Auftrag des Konzerthauses Berlin stellte er 2009 doch noch eine letzte Sinfonie fertig. Hartmut Lück geht davon aus, dass diese sich auf den ›singbaren Rest‹ bezieht, der von Beethovens Neunter, besonders deren Gesang im finalen Choral übrig blieb: Goldmanns *quasi una sinfonia* hebe das im historischen Material ›weiterhin Uneingelöste‹ auf.<sup>16</sup> Wäre nicht die Beziehung zwischen Goldmanns ›Hornstück‹ und Brahms' op. 40 konzeptionell ähnlich auszulegen?

Ließe sich etwa Brahms' Trio auf eine begriffliche Formel bringen, in der Goldmann 2004 aufgehoben haben könnte, was nach gut 140 Jahren ›uneingelöst‹ übrig blieb? Kammermusikalisch gewonnene Konzepte in der Folge auf Orchestermusik zu übertragen – in diesem Fall die Idee, ›Uneingelöstes‹ zu bergen –, wäre für den Komponisten nicht ungewöhnlich: »Wenn eine kammermusikalische Sonate auf einen großen Apparat übertragen wird, heißt man das Sinfonie.«<sup>17</sup> Welche Formel aber individuierte das Brahms'sche Trio?<sup>18</sup>

Brahms' op. 40 ist offensichtlich ungewöhnlich besetzt. Warum schrieb Brahms überdies auch noch für ›Wald-‹ und nicht für Ventilhorn? Eine Selbstauskunft dazu scheint erhalten und wird später noch genauer untersucht werden:

»Ist der Bläser nicht durch die gestopften Töne gezwungen sanft zu blasen, so sind auch Klavier und Geige nicht genöthigt sich nach ihm zu richten. Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich.«<sup>19</sup>

Es scheint dem Komponisten also um eine durch die Wahl des Instruments garantierte Art des Zusammenspiels der Triopartner zu gehen. Goldmann wiederum schrieb sein Trio für Ventilhorn – Ist die Poesie damit verloren gegangen? Oder wurde sie *gerettet*?

12 Titel der Erstniederschrift, vgl. im Verzeichnis der hier verwendeten Notenausgaben.

13 Massow/Goldmann (2001, 171).

14 Vgl.: Lück (2010, 50).

15 Vgl.: Santos (2016, 26) und das Werkverzeichnis: <https://fgoldmann.wordpress.com/oeuvre/>.

16 Vgl.: Lück (2010, 53).

17 Schneider/Goldmann (1988, 100–02, hier 101).

18 Der Vergleich von *Trio* und *quasi una sinfonia*, der ein gemeinsames Konzept falsifizieren könnte, unterbleibt vorliegend, da solch eine Gemeinsamkeit die Beziehung der *Trios* nicht tangierte.

19 J.Brahms an M. Brode; nachgewiesen bei Loose-Einfalt (2016c, XVIIIIf).

Wir werden prüfen, ob das Umgehen der Triopartner miteinander so charakteristisch zu beschreiben ist, dass es als Vergleichshinsicht beider Trios taugt. Es ist dabei unwahrscheinlich, dass Brahms' Selbstauskunft schon alles wäre, was es zu seinem op. 40 zu sagen gäbe. Mag schreckliches Ventilhornblasen zwar hinreichen, ›alle Poesie‹ zu verspielen, – ein schöner Waldhornklang allein macht auch noch kein Trio. Außerdem sind alternative Fassungen mit Bratsche oder Cello statt Horn hinterlassen. Ein paralleler Zugang zum Vergleich liegt also auf der Hand: Wie kann diese Musik so begriffen werden, dass mit klingendem (Wald-)Horn zwar paradigmatisch poetische Momente aktualisiert werden, diese der Musik aber auch unabhängig von der Instrumentierung zuzusprechen wären? Die Poesie des Werkes wollen wir so unter der Prämisse ›gelungenen Umgehens‹ begreifen. Auf die sinnliche Erscheinung des so Begriffenen könnte Goldmann Bezug genommen haben, als er sein Trio schrieb. Uns an diese Erscheinung – in beiden Trios – heranzutasten liegt ein Einstieg sehr nahe: »Assoziativ frei zu hören, ist zunächst einmal wirklich eine unabdingbare Voraussetzung allen Musikhörens.«<sup>20</sup> Hören wir also! Aber *was* hören wir?

Wir befinden uns jetzt schon mitten in der Diskussion der Methode der späteren Analyse und sollten zunächst etwas abstrakter werden, um den Überblick zu wahren. Den genannten ›Leitplanken‹ ist neben der Bedeutsamkeit auditiver Wahrnehmung auch die Notwendigkeit ihrer (visuellen) Reflexion zu entnehmen. Beide Pole sollen im Folgenden umrissen werden, wobei die Diskussion schließlich in Richtung gelungener Vermittlung von Subjektivität und Objektivität in der Rede über Musik kippen wird.<sup>21</sup> Dabei werden die betrachteten theoretischen Angebote stellenweise sehr schematisch dargestellt. Sie ausgiebiger zu würdigen ist hier nicht sachdienlich: Die jeweiligen Theorien dienen bloß als Folien um die Methode eigener Analyse leichter darzustellen.

Die zu analysierende Beziehung beider Werke kann pragmatisch beschrieben werden, um die Ebene praktischer Gültigkeit nicht aus den Augen zu verlieren, auf der Musik geschieht: Wir üben ›bedeutungstiftenden Umgang‹ mit musikalischen Zeichen.<sup>22</sup> Wir können Musik machen und aus Musik vieles machen. Und wir können die Arten und Weisen dieses Umgehens beschreiben, reflektieren, nachvollziehen, sie kritisieren und zum Ausgangspunkt eigener Arbeit nehmen. Die zu analysierenden Bezüge entstehen also *in der Tat* spätestens dann, wenn beide Werke zu einem Programm arrangiert werden.

Sogleich setzen eine Reihe schwer abzuweisender Vorwürfe ein: Es mag ja sein, dass *ich* die beiden Trios jetzt in einen Zusammenhang bringe und Beziehungen zwischen ihnen höre – aber sind diese Beziehungen nicht gerade deswegen nur *subjektiv* und *zufällig* vorhanden? Denke ich mir diese Beziehungen nicht *einfach nur aus*? Warum sollte, was *ich* zu hören glaube, in größerem Rahmen interessant sein? Es ist daher zunächst nötig, subjektives Sprechen über das Hören von Musik zu bedenken.

20 Schneider/Goldmann (1988, 105). Vgl. auch: Santos (2016, 33–35).

21 Aus Gründen, die klarer herauszustellen ich versuchen werde, erscheint mir die Entgegenstellung von Hören und Sehen nicht ergiebig: Wir nehmen modal integriert wahr und reflektieren zentral.

22 Vgl.: Kaden (1998, 2209f).

## 1.1. Listening

An den Spezifika auditiver Wahrnehmung provoziert Salomé Voegelin ein besonderes Sprechen über auditive Phänomene: Führen wir Musik auf ihre Klanglichkeit zurück, sind primär am visuellen Notentext orientierte Analysemethoden nicht mehr gegenstandsadäquat – wenn sie es je gewesen sein sollten. Es gilt dann, Methoden zu entwickeln, die auch die Unterscheidung ›traditionelle, notierte Musik / zeitgenössische *Sound Art*‹ unterlaufen können. ›Analyse‹ wäre aber der falsche Begriff für die Alternative, die hier skizziert wird. Besser geeignet ist etwa ›phänomenale Deskription‹.<sup>23</sup> Dabei wird Beschreiben als die voraussetzungslosere von beiden Handlungen fingiert: Wer in Teile zerlegt, könnte die Schnittlinien seines Operierens dem Gegenstand antragen, Welt nach Konzept ausrichten; wer den vorfindlichen Gegenstand *nur* beschreibt, könnte die Ausrichtung umkehren und Konzepte nach Maß der Welt bilden. – Allerdings wollten wir ja gerade bedenken, was subjektiv zu sagen wäre, wo jeder erstmal *nur* hört. Als Gedankenexperiment kann auch fingierte Voraussetzungslosigkeit helfen, voranzukommen.

›Theory in passing‹ meint eher Arbeitsprobe des Suchens und assoziierenden Experimentierens statt Feststellung der Befunde.<sup>24</sup> Einige grundlegende Thesen sind dennoch erkennbar: (i) Subjektiv wahrgenommene Objekte seien Produkte eines objektgenerierenden Prozesses im wahrnehmenden Subjekt.<sup>25</sup> (ii) ›Sound‹ ist das in der subjektiven Erfahrung des Hörens bestehende Objekt auditiver Wahrnehmung.<sup>26</sup> (iii) Spezifisch anders als visuelle Wahrnehmung sei das Hören hinsichtlich der Immersionstiefe der Perzipienten:

»Seeing always happens in a meta-position, away from the seen, however close. And this distance enables a detachment and objectivity that presents itself as truth. Seeing is believing. [...] By contrast, hearing is full of doubt: phenomenological doubt of the listener about the heard and himself hearing it. Hearing does not offer a meta-position; there is no place where I am not simultaneously with the heard. However far its source, the sound sits in my ear.«<sup>27</sup>

So trennscharf diese Darstellung, so leicht ist sie zu bezweifeln: Visuelle Perzeption greift auf elektromagnetische Wellenzüge, auditive Perzeption auf periodische Luftdruckschwankungen zu. Aus diesem materialen Unterschied erhellen die behaupteten Spezifitäten der Wahrnehmungsmodi nicht. Der Einfluss von Laufweg, Entfernung und Übertragungsmedium auf das Perzept ist in beiden Fällen zu berücksichtigen. In beiden Fällen werden distale Reize organisch in elektrochemische Reizung überführt. In der Mentalisierung können beide Eingangswege zu unterschiedlichsten Assoziationen führen. Beide Modi können getäuscht werden. Schließlich sitzt weder das Hören im Ohr, noch das Sehen im Auge – be-

23 Vgl.: »[...] this philosophy [of sound art] seeks to produce a critical engagement that witnesses, documents and narrates what is going on in sound art [...]«, Voegelin (2010, xiii).

24 Vgl.: »[...] [T]he aim is not a philosophy of sound art that explains experience but a philosophy that experiences. Thus it can never be fixed but must constantly evolve with what there is to be played and heard.«, Voegelin (2010, xiv).

25 Vgl.: Voegelin (2010, 3–5).

26 Vgl.: Voegelin (2010, 8).

27 Voegelin (2010, xii).

reits Aristoteles musste einen ›Zentralsinn‹ konzipieren, um Organfunktionen und Bewusstsein zusammenzudenken und ›meta-positions‹ möglich zu machen. Die Identifikationen ›Sehen=Glauben‹, ›Hören=Zweifeln‹ sind schlecht fundiert. Der Begriff von Wahrheit als Distanz ist explikationsbedürftig.

Ohne räumliche Distanz kollabiert der Weltbezug im ›listening‹ in Richtung auf die Perzipienten; diese erschließen nicht mehr Welt in perspektivierter Wahrnehmung, sondern schaffen (und beleben) eigene ›Welten‹ in solipsistischer Einsenkung. Äußerungen über *Sound* werden zu Äußerungen über diese ›belebten Welten‹.<sup>28</sup> Wahrscheinlich sind diese Äußerungen also ebenso heterogen, wie die Äußernden selbst. Wie und wo derartig voneinander getrennte ›Welten‹ mit gelingendem intersubjektivem Handeln zusammenzudenken wären, bleibt unklar. Wenn wir uns darauf einlassen wollen, an diesem sozialen Tiefpunkt überhaupt noch *Subjekte* sprechen zu hören, könnten wir radikal subjektive Besprechungsversuche von Hörerlebnissen studieren. Ob wir damit dem gesuchten Sprechen über Musik näher kommen, bleibt abzuwarten.

Vorgeschlagen wird, den prozessualen Charakter auditiver Objekte durch ihnen adäquate Rede erfahrbar werden zu lassen. Es wird also angestrebt, wesentliche Aspekte des Gehörten auch im Sprechen der Hörenden zu exemplifizieren. Die Generierung von Ungewissheit, Unbestimmtheit, Zweifel ist beabsichtigte Wirkung des exemplifizierten Sprechens und wurde in der Charakteristik des besprochenen Phänomens begründet. An Beispielen aus *Sound Art* und traditioneller verstandener Musik wird die Suche nach Vermittlungstechnik erprobt. Rasch werden hier Probleme deutlich.

Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* wird in seiner Wirkung auf die Perzipientin beschrieben.<sup>29</sup> Diese Beschreibung berührt wesentliche intersubjektiv kontrollierbare Aspekte der Werkfaktur nicht:

»My access to the piece is via the complexity of the material rather than its organization – not through how it is put together but by what it builds, [...] generating not a form but a formless thickness into which I immerse myself to hear the flesh of the musical building as the continuation of myself.«<sup>30</sup>

Wesentliche Aspekte der Faktur aber nicht zur Sprache zu bringen, verschiebt den vermittelten Gehalt der geleisteten Besprechung deutlich in Richtung auf nur noch subjektiv durch den Sprecher zu kontrollierende Momente seiner Erfahrung. Die Darstellung verzichtet also auf Nachvollziehbarkeit dort, wo ein intersubjektiv zugängliches Objekt eigentlich vorhanden ist – in Gestalt der notentextlichen Vorschrift, auf die im Musizieren auslegend Bezug genommen wird.<sup>31</sup> Vermittelt die Sprache dann aber noch eine Erfahrung des Werkes oder eine subjektive Erfahrung, deren Zusammenhang mit dem Werk vollständig kontingent wurde?<sup>32</sup>

Ein weiteres Beispiel: Die noise-Kompositionen des Künstlers Merzbow sind nicht notentextlich fixiert. Die Beschreibung des Höreindrucks seines Albums

---

28 Vgl.: Voegelin (2010, 11–13).

29 Vgl.: Voegelin (2014, 127–29).

30 Voegelin (2014, 127).



1930 birgt jedoch dasselbe Problem wie beim *Überlebenden*.<sup>33</sup> Außerdem wird deutlich, wie fragwürdig es ist, unsere polymodale Sensorik hintergehen zu wollen: Der beabsichtigten Beschränkung auf auditive Perzeption zum Trotz, scheinen vor allem visuelle Metaphern dem Erfahrungsgehalt der Komposition adäquat – »It is a direct hit, right between the eyes. The shards of glass enter my ears blinding me.«<sup>34</sup> Danach wird von körperlicher Aktivität und einer hypothetischen Entführung durch ›Aliens‹ gesprochen:

»This is my world, my noisy life-world tailored tightly onto my body. I take its rhythm and run, and run. I am getting tired, sleepy even, submitting to his [sc. Merzbow's?] sounds. Maybe this is what it is like just before an alien abduction. This is the preparation before being beamed up by their own beam of light. [...]«<sup>35</sup>

Eine rationale Erklärung dieses Assoziationsgewebes würde auf historische Gehalte verweisen, die ›Aliens‹ entsprachen und jetzt vom Sprecher reaktiviert werden. Sie involvierte daher Entitäten aus dem fingierten Leben des Sprechers. Insofern ginge es hier wohl tatsächlich um die ›life-world‹ der Sprecherfigur. Diese aber wäre andernorts kaum durch Vorspielen einer Aufnahme der Komposition zur Erfahrung zu bringen. Wer die ›Aliens‹ zuvor nie gesehen hätte, könnte sie in so einer Aufnahme nicht ausfindig machen: Ein Kumpel meint vielleicht den Lärm unter Tage zu hören, ein Veteran das Trommelfeuer und Bauarbeiter die Presslufthämmer, Schlagbohrer und schweren Geräte, mit denen sie ihr Tagwerk verrichten. All diese Assoziationen würden uns irgendwie irgendetwas über das Leben der Assoziierenden verraten – das wir außerhalb der Tonspur zu suchen hätten. Verraten diese Assoziationen uns aber Wesentliches über Merzbow's 1930? Hätten wir das Wesen dieses Album erst dann beschrieben, wenn jede dadurch ausgelöste subjektive Assoziation besprochen wurde?

Mit der Zersplitterung von Welt in ›belebte Welten‹ tritt ein gemeinsam zugänglicher Gegenstandsbereich aller Wahrnehmungsoperationen in den theoretischen Hintergrund. Wenn wir uns um ein Verstehen der Sprecher in ihren Lebenswelten bemühen, könnte der Wert solcher Verschiebung auf der Hand liegen. Außerhalb solcher Bemühung bleibt sie zweifelhaft. Die Naivität des Ansatzes erreicht zu Ende gedacht die radikalen Stufen basalen Spracherwerbs und unkontrollierbarer Fabulierkunst.<sup>36</sup> Hier hört zwar Verstehen nicht auf, es wird aber sehr aufwendig. Pragmatisch fundierte kontextsensitive Beobachtungshypo-

31 Vgl.: »There is a semantic meaning to the words [sung], but in the dispersed context of an atonal field of sound this meaning is reassessed, rebuilt not on certain ground of the text, the score, but from beneath, from the undergrowth of sonic articulation that remembers not where it came from and yet it comes from there nevertheless.«, Voegelin (2014, 127) – Die Interpretation von (Noten-) Text scheint eher unterkomplex gedacht; als wäre es so einfach, den ›sicheren‹ Grund der Partitur zu interpretieren. Dass der ›Wiederaufbau‹ der Semantik des gesungenen Textes nicht auch im Notentext fixierbar wäre, scheint überdies bspw. das mimetische Schnellerwerden der Orchesterstimmen oder ihr Aufstoppen, während vom ›Abzählen‹ berichtet wird, zu überhören.

32 Dem Text scheint es weniger auf das Werk anzukommen, als darauf, Schönberg zum Kronzeugen einer ästhetisch-politischen Anklage gegen ›das 19. Jahrhundert‹, die Ideale des ›Humanismus‹, und das ›Establishment‹ der ›Musikgelehrten‹ zu stilisieren. Vgl.: Voegelin (2014, 129).

33 Vgl.: Voegelin (2010, 67ff).

34 Voegelin (2010, 67).

35 Voegelin (2010, 68).

36 Vgl.: »Listening to the inaudible: The sound of unicorns«, in: Voegelin (2014, 157–75).

thesen wären zu bilden, um in Interaktion ein gelungenes Miteinander-Sprechen zu entwickeln. Die Hypothesenbildung gelingt unter der Prämisse, die Äußerungen wären in grundsätzlich vergleichbarer menschlicher Welterschließung funktional. Das sollte aber nicht Leitmodell vorliegender Analyse sein. Die Hürden gelingenden intersubjektiven An- und Abgleichens von Perspektiven wären dann zu hoch gesetzt.

Es ist weder im Sprichwörtlich-Allgemeinen besonders sparsam, das Rad in jedem Nutzungszusammenhang erst neu zu erfinden, noch folgt im vorliegend Besonderen aus dem Erlöschen oder Ausbilden subjektiv ›belebter Welt‹ das Werden und Vergehen aller Welt-an-sich; zumal alle bisher tatsächlich erfundenen Räder einander am Ende doch erstaunlich ähnlich gewesen sind. Die Rede von ›möglichen‹, ›belebten‹ usw. Welten ist nur deswegen gehaltvoll, weil es einen ihr vorgelagerten Gegenstandsbereich gibt, auf den sie bezogen werden kann. Wer blind ist, sieht die Welt schlicht nicht; er riecht, hört, tastet, schmeckt sie aber und vermag sich in ihr zu orientieren, in ihr mentalen Gehalt auszuprägen und diesen zur gemeinsamen Sprache zu bringen. Warum sollten wir sagen wollen, ›Er lebt in einer anderen Welt‹? Nur weil *wir* in dieser Welt auch *sehen* können? Sprechen wir doch einfach wieder von unseren ›Vorstellungen‹. Gemeinsam auf ein Drittes zeigend beginnen wir den Verstehensprozess.

Obskur sich ausnehmende subjektive Wahrnehmungsgehalte sind nicht umstandslos zu bestreiten: Ihre subjektive Gültigkeit kann nicht einfach objektiv kontrolliert werden. Da außerdem Wahrnehmung lokal kontextsensitiv spezifiziert wird und Verstehensbemühungen in Hypothesenbildung anlaufen, ist die Geschichte menschlicher Welterschließung reich an obskuren Entitäten, denen dennoch Funktionalität unterstellt werden kann: Berichte von ›außerirdischen Flugobjekten‹, ›Seeungeheuern‹, ›Schlossgespenstern‹ gehören dazu. Begriffe und Konzepte wie ›Äther‹, ›Seele‹, ›dunkle Materie‹ machen darauf aufmerksam, dass Erkenntnislücken oft bloß hypothetisch überbrückt werden. Dieses Überbrücken des Ungewissen geschieht nie ohne Risiko und kann offenbar nicht nur in auditiver Perzeption anlaufen. Wir können um unsere Unwissenheit wissen und daher Zweifel pflegen. Aber: Sich dieser Konstellationen bewusst zu sein bedeutet, Wahrnehmung und Wissen bedacht zu haben. Das spricht gegen die Mystik kritisch-engagierten ›reinen‹ Erlebens.

Die offenbarte Gehaltsverschiebung vom beschriebenen Objekt zum beschreibenden Subjekt erweist sich als problematisch, da sie den Nachvollzug erschwert und von der Musik ablenkt. Vor dieser Folie allerdings springt die Notwendigkeit klar heraus, Subjektivität und intersubjektiv kontrollierbaren Objektbezug miteinander zu verknüpfen, um das Sprechen über subjektive Erfahrung überhaupt nachvollziehbar und interessant werden zu lassen. Im ›listening‹ war es zwar möglich, radikal niedrigschwellige Beschreibung von *Sound* zu bedenken, also das Zur-Sprache-Bringen von *Klang* sehr voraussetzungslos anheben zu lassen: Klanggeschehen erleben wir berechtigterweise ganz individuell, subjektiv und unbedenklich. Wollen wir aber nicht dabei stehen bleiben, müssen wir z.B. durch die Begriffe gemeinsamer Sprache darauf *zeigen* können, was in Musik subjektiv

erfahren wird. Wir haben daher guten Grund, den oben eingeführten Rückgang auf das Erleben reiner Klanggestalt von Musik zu revidieren. Musik kann noch nicht sein, wenn nur *Sound* ist. Musik ist erst, wenn *Sound* bewusst gestaltet und informiert geschieht.

## 1.2. Deiktisch-funktionale Methode

Klassische deutsche (Bewusstseins-)Philosophie – zumal Hegels – ist längst in breiter Rezeption kritisiert worden. Das hindert aber nicht daran, in ihr Ressourcen verfügbar zu machen, die auch Goldmann zur Verfügung gestanden haben dürften; ob er sie im Original, in Adornos Absetzungsbewegungen oder im real-sozialistischen Zerrbild des dialektischen Materialismus' rezipiert hätte: Seit einigen Jahren schließt bspw. Bruno Haas an Hegel und die Tradition an, um eine nachvollziehbare Vermittlung von Kunsterfahrung zu begründen.

Klar erschien bereits: Wer ›Unsagbares‹ sagen will, widerruft seine Rede im Moment ihres Aussprechens. ›Unsagbarkeit‹ wird also am besten aus der Rede verschoben, bspw. hin zu etwas, was Nelson Goodman ›Exemplifikationscharakter‹ der Kunst nennen würde und auf das wir einander in gültiger Rede hinweisen können, statt es durch unsere Rede zu ersetzen.<sup>37</sup> Wer jetzt meint, die Dinge selbst sprechen zu hören, sollte ärztlichen Rat suchen. Auch Schallwellen sprechen nicht. Eine befriedigende Erklärung der Erfahrung von Kunst in ausschließlich naturwissenschaftlichem Vokabular ist nicht verfügbar. Eher lässt sich idealistisch sagen: »Die Singularität des Kunstwerks ist Begriffsmoment.«<sup>38</sup> – und als solche nicht zu messen, sondern zu *denken*. Jedes Werk ließe sich material auch ein wenig anders realisieren, ohne sein *Wesen* zu verlieren.<sup>39</sup> Erst im Erkennen durch Rezipienten ist das Werk der bedeutungsvolle und einzigartige Gegenstand, als das es gilt<sup>40</sup> – die erkennende Rezeption von Musik wird genau als diejenige angenommen, die auch Interpreten zur Hervorbringung der gültigen klingenden Individuation zu leisten haben.

Indem sich Erkanntes in Triangulation als evident erweist, wird der singuläre Rezipient zum generischen Platzhalter: »Jedes Subjekt könnte eben etwas anderes am Werk ›evident‹ finden. Allein, [...] was vorliegt, evident ist usw., kann nicht eigens wieder bewiesen, sondern nur gewiesen, d.h. gezeigt werden.«<sup>41</sup> Die Frage nach dem ›Warum‹ und ›Woher‹ des Erlebens wird nicht gestellt; das Gewiesene soll schlicht evident sein, allenfalls erläutert werden.<sup>42</sup> Hierin steht die Rede der Subjekte in *deiktischem* Verhältnis zum konkreten Werk,<sup>43</sup> dieses Auf-das-Werk-Zeigen ist nicht durch Abstraktion zu ersetzen. Das Singuläre des Werkes ist das Unsagbare, das zu zeigende. *Deixis* gelingt mit Aussagen, die »[...] ganz alleine und ohne Zusammenhang, besonders ohne Anschauungsmaterial, ziemlich unverständlich [sind]. [...] [Die Aussagen haben] deiktischen Charakter,

37 Vgl.: Haas (2000, 191-94, 224).

38 Vgl.: Haas (2000, 223).

39 Ebd.

40 Vgl.: Haas (2000, 215).

41 Haas (2000, 220).

42 Haas (2000, 219).

43 Haas (2000, 218).

insofern [sie] nur unter der Bedingung, daß man [sie] an einem singulären Objekt zeige, irgendeinen Sinn [haben], indem man zugleich von vorneherein darauf verzichtet, [sie] zu verallgemeinern. Behauptet wird nur, das [dies hier] [so-und-so] sei [...].«<sup>44</sup>

Es wurde davon gesprochen, dass obskuren Objekten menschlicher Geistesgeschichte jeweils Funktionalität unterstellt werden könne. Das war eine aus Prinzipien gelingender Kommunikation abgeleitete Unterstellung: Dass es irgendwie nützlich gewesen sei, diese Objekte zu beschreiben. Diesen Nutzen herauszubringen leitet die rationale Verstehensbemühung. Ist das nun auch der Sinn, in dem von *funktional-deiktischer* Methode gesprochen wird? Ja und nein: Dass etwas einen Nutzen habe, das ist in beiden Fällen gemeint, wenn es »funktional« genannt wird. In der funktionalen Werkanalyse aber ist dieser Nutzen *der Verweis auf das Werk selbst*. Die beschriebenen Objekte sollen nicht in irgendeinem Funktionszusammenhang verstanden werden, sondern in demjenigen, als den sich das betreffende Werk den Rezipienten zu erkennen gibt.

»Die deiktische Beschreibung steht unter [der] Bedingung, [...] daß das Prädikat [...] dem Subjekt [...] nur dadurch zukomme, daß dieses dem konkreten Ganzen als singuläres Kunstwerk angehört. [...] Die deiktische Beschreibung zeichnet sich also dadurch aus, daß sie einem Gegenstand X [...] eine Eigenschaft A [...] zuschreibt, die ihm nur unter der Bedingung zukommt, daß er ein Teil im Werkganzen  $\Omega$  ist. Mit anderen Worten, A kommt X zu, dank der Beziehung, in der X zu  $\Omega$  steht. Diese Beziehung nennen wir die *Funktion* von X, der zweite Bestandteil unserer Methode. Wir sagen, daß A die Funktion von X in  $\Omega$  ist.«<sup>45</sup>

*Wie ist das zu verstehen?* Es ließe sich bspw. »[...] der Zusammenhang von Tonika und Dominante als Funktion beschreiben, sobald er durch das konkrete Ganze des Musikstücks vermittelt ist. Dies ist es [sic] nicht, solange er nur allgemein definiert ist als erste oder fünfte Stufe oder ähnlich, sondern erst wenn er in einem Musikstück so identifiziert ist, daß er dessen konkrete und singuläre Struktur hören hilft, m.a.W. wenn die Analyse zeigen kann, wo die für das Stück grundlegende fünfte Stufe erreicht ist, und wo die erste. Jedes tonale Musikstück muß also jeweils von neuem, und durch seine ganze Konkretheit ausarbeiten, was eigentlich der Übergang der ersten zur fünften Stufe sei.«<sup>46</sup>

Es wäre also bspw. gewiss nützlich, ein bestimmtes Stück 12-töniger Musik auf Vorhandensein bestimmter Reihen hin zu prüfen – wenn ich das Erkennen solcher Reihen üben möchte. Nützlich bzw. funktional im Verweis auf das Stück ist die gefundene Reihe erst dann, wenn ich sagen kann, wie aus ihr *das* entsteht, was ich als das Wesen des Stückes erkenne. *Dieser* Beitrag der Reihe zum erfahrbaren Ganzen des Stückes wäre ihre immanente Funktionalität für das Stück. Die Pointe des Verfahrens ist: Möglicherweise ist es gar nicht sachdienlich, auf die gefundene Reihe abzustellen, um die Besonderheit des Stückes zu beschreiben; schließlich geben ähnliche Reihen jeder Dodekaphonie ihren Gattungsnamen. Was aber stets der Fall ist, ist nicht im Werkganzen speziell, sein Nutzen für das singuläre Werkganze also nicht notwendig erweislich.

44 Haas (2015, 32).

45 Haas (2015, 32).

46 Haas (2000, 216).

Ein weiteres Beispiel: Es sei (zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort) stets der Fall, dass der Kammerton *a'* auf 440Hz eingestimmt wird. Das sei insbesondere unabhängig davon der Fall, welche Musik an diesem Ort gespielt wird. Damit dieser Befund zum Werkganzen beitragen könnte, müsste er im Werk besonders werden, z.B. könnte die Partitur vorschreiben, zwei Stimmen in *unterschiedlichen* Kammertönen einzustimmen. Aber wie wäre hörbar zu machen, dass *dem Namen und Symbol nach* der gleiche Ton der *Frequenz nach* verschieden erklingt? Darin liegt ja der spezifische Nutzen der Einstimmung, den zu einem erkennbaren Werkganzen auszutragen hier Aufgabe gelungenen Kunstschaffens wäre. Es wäre zu prüfen, ob und wie das Wissen um den Tonnamen Teil des singulären Werkganzen werden kann. Die Partitur zu lesen könnte so bspw. unerlässlicher Teil der Werkerfahrung werden, denn zwei homonyme, aber unterschiedlich eingestimmte Melodielinien gleichzeitig zu vernehmen, kann nur ihre Frequenzdifferenz, nicht ihre Namensgleichheit vermitteln. Es ließe sich vielleicht auch die Prozedur des Einstimmens selbst inszenieren, wie sie beispielsweise regelmäßigen Konzertgängern bekannt sein dürfte. Dann wäre zwar noch immer der Tonname nicht bekannt, allerdings seine pragmatische Identifikation mit Schallfrequenz erfahrbar.

Funktionalität braucht also einen Rahmen und dieser Rahmen sei das (erfahrbare) Werk. Funktionale Analyse hebt hervor, wessen evidenter Nutzen die Konstitution des jeweiligen Werkes ist.<sup>47</sup> Eine Leitfrage der Analyse könnte sein: Wie wird Vorauszusetzendes zum Werk verwendet?<sup>48</sup>

Nun ist es sicher so, dass Funktionen skalierbar im Werk erkannt werden – sie können zunächst lokal nützlich oder auch globaler wirksam werden. Bspw. könnte ich zunächst ganz deutlich hören, dass die Text-Harmonie-Passung in einem bestimmten Bach'schen Choral an einer bestimmten Stelle diesen Choral auffällig charakterisiert: ›Seid froh, dieweil‹ etwa ruft zur Freude auf, schließt aber in *fis-moll*. Wir sollen uns freuen, *dieweil* irgendetwas der Fall ist. Damit ist offenbar noch gar nichts wesentliches über die Erfahrung des Ganzen dieses Chorals gesagt: Das ambivalente Wesen des Stückes wird von der Gestaltung des Changements zwischen *Dur* und *moll* bestimmt, welche den Text in erfahrbarer Gestalt auslegt. – Am dritten Weihnachtstage ist unsere Freude über Jesu' Geburt nicht ungetrübt: Jesus ist zwar tatsächlich um unseres Heils willen als Mensch geboren; *wie* und *wozu* er aber ›von vielen auserkoren‹ werden wird, dazu steht bei Johannes (18, 38–40): »Und er [Pilatus] sagte ihnen [der Menge]: ›Ich finde keine Schuld an ihm. Es besteht aber bei euch der Brauch, daß ich euch einen am Pesachfest freigebe. Wollt ihr, daß ich euch den König der Juden freigebe?‹ Da schrieen sie wieder alle. Sie riefen: ›Nicht diesen, sondern Barabas.‹ Barabas aber war ein Bandit.«<sup>49</sup>

Um dieses Beispiel zu einer funktional-deiktischen Analyse zu machen, wäre jetzt (a) eine knappe Definitionen der funktionalen Prädikate ›*Dur*‹ und ›*moll*‹ und (b) ein deiktisches Hinweisen auf den prinzipiellen Prozess der ›Gestaltung

47 Haas (2000, 215).

48 Vgl.: Haas (2000, 219).

49 Übersetzung: Harald Vocke.

ihres Changements« zu ergänzen. Dazu könnte (a) auf konventionelle Harmonielehre und ihre Akkordbezeichnungen und (b) auf Taktangaben im Notentext zurückgegriffen werden. – Die erkannten Funktionen ›Dur‹ und ›moll‹ stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander im Werkganzen des Chorals ›Seid froh, dieweil‹. Ihr ›Changement‹ – oben noch gar nicht beschrieben – macht diejenige Ordnung zwischen ihnen explizit, in der das Werk ist, was es ist.

Haas führt an dieser Stelle zwei weitere Terme ein: Das (i) ›Prinzip‹ des Kunstwerks als die allen Teilfunktionen vorrangige Funktion.<sup>50</sup> Das ›Prinzip‹ definiere das (ii) ›Material‹ des Werkes, indem es Vorrang und Nachrang verteile und so eine erfahrbare Grundstruktur und Hierarchie ausbilde. In dieser Struktur wird das ›funktionierende‹ Werk, welches bewirkt, was es eben bewirkt, erfahren und begriffen. Auf diese Struktur ließe sich also hinweisen, wenn von der Erfahrung des Werkes zu sprechen wäre.<sup>51</sup> Dabei wird der Form nach mit ›Allgemeinbegriffen‹ operiert, die nur unter Bedingung des konkreten Werkes interessant werden.<sup>52</sup> Sie ließen sich terminologisch präzise definieren und knapp notieren.<sup>53</sup>

Auch mit Blick auf die deiktisch-funktionale Analyse ist es also richtig, nach dem Nutzen zu fragen, um zu verstehen. Die verwendeten funktionalen Prädikate geben den terminologischen Rahmen, in dem die singuläre Werkstruktur begriffen und erfahren werden kann:

»Funktionale Analyse bringt Kunstwerke zum ›sprechen‹ ohne zu sagen, was sie sagen. [...] [Es wird in ihr] nicht versucht, die eigene Aussage des Werks, gewissermaßen unverschlüsselt und jedermann verständlich, noch einmal zu sagen. Denn das ist unmöglich. [...] Niemals [...] kann durch eine Interpretation das Eigene des Werks geradewegs herausgesagt werden; dies tut nur das Werk selbst.«<sup>54</sup>

Funktionale Analyse bringt dem Anspruch nach also das konkrete Ganze selbst hervor und tritt hinter dieses eigentlich Interessante zurück<sup>55</sup> – sie hat keine Resultate außerhalb ihrer Beziehung zum Werk. Abstrahiert von der konkreten Verwirklichung sind funktionale Prädikate defizitär.<sup>56</sup> Die Analyse verschafft dem konkreten Werk – nicht dessen Rezipienten – nachvollziehbare Fasslichkeit.

Jetzt lässt sich auch überblicken, was die skizzierte Choralanalyse vom naiven Sprechen über das Klanggeschehen des Chorals unterscheidet: Ausgang der Analyse war eine subjektive Erfahrung des Verhältnisses von gesungenem Wort zu erklingender tonaler Wirkung. Statt zu fragen, *wie* diese Erfahrung zu nennen

50 Musikalisches Beispiel ist Schenkers ›Ursatz‹; dem Verständnis wird vorliegend nicht geholfen, diesen Ursatz mit dem ›Changement‹ zu vergleichen. Vgl.: Haas (2000, 222f).

51 Haas (2015, 31f).

52 Vgl.: Haas (2000, 216).

53 Vgl. 216: »Man denke sich als einfaches Beispiel zwei Farbflecken auf einem Bild, die aus irgendeinem Grunde zusammengehören, aber so, daß ihre Zusammengehörigkeit das Bild auf ausgezeichnete Art anschauen läßt. Dann werden wir den Zusammenhang dieser Farben z.B. einen Akkord nennen und dies wird eine funktionale Bestimmung sein.« und 222: »Rein logisch erhellt [...], daß ein Farbakkord mit denselben Worten wie eine beliebige Farbzusammenstellung definiert werden kann, z.B. Blau-Rot-Gelb. [...] Auf einem gegebenen Bild müssen bestimmte Flecken, deren einer blau, der nächste rot und der dritte gelb ist, durch die gesamte Funktionalität des Werkes vermittelt, evidenterweise akkordisch zusammengehören.«

54 Haas (2000, 218).

55 Vgl.: Haas (2000, 217).

56 Vgl.: Haas (2000, 225).

wäre, wurde festgestellt, *wann* sie zu machen ist. Sodann ließ sich in subjektiver Gewissheit dieser unbenannten Erfahrung das Werk rekapitulieren – wie weit griff die Erfahrung im Werk aus, wo war sie noch gegenwärtig? Anschließend wurde versucht, die Befunde dieser Rekapitulation *vorzuzeigen*. Das gelang zwar in Skizze auch ohne Noten und Definitionen, es hätte aber auf Notentext oder auf Stellen einer gültigen Tonaufnahme des Chorals und eine Formalisierung der Tongeschlechter oder entsprechende Hörbeispiele zurückgegriffen werden können. Zu keiner Zeit war und wäre es notwendig, das *Wesen* der gemachten Erfahrung in *(m)einem* Sprechen exemplifizieren zu wollen. – Es handelt sich hier aber auch um konventionelle, notierte Musik und nicht um *Sound Art*.

Die funktionale Deixis scheint damit prinzipiell geeignet, ein nachvollziehbares Zur-Sprache-Bringen subjektiver Kunsterfahrung zu ermöglichen. Mit Blick auf die Musikgeschichte, verbleiben aber zwei Probleme: (a) das Festhalten am objektiven Werk- bzw. Prinzipienbegriff, den die Neue Musik zumindest relativiert hat. Diese Problematik wird durch das Abstellen auf die *subjektive* Deixis balanciert, in der generisch endlich-instantiiertes Erleben eines Werkganzen eingeholt wird. Problematisch ist dieser Werkbegriff also nicht schlechthin, sondern nur unter einer bestimmten Perspektivierung. Das ›perspektivierte Ganze‹ scheint nämlich ein zweites Problem zu bergen: (b) die Standpunkthaftigkeit bzw. Perspektivität der Materialerschließung selbst. Diese ist jedoch nur dann ein Problem, wenn der Anspruch nach Objektivität des Gottesstandpunktes noch nicht überwunden wurde. Bereits im Anschluss an Hegel scheint es kein Problem zu sein, gleichzeitig Standpunkte zu denken und auf die Überwindung dieser Standpunkte hinzuweisen – das Denken selbst rückt grammatisch in Subjektposition (mit allen vorliegend unbedachten Fragen für den Selbst-Begriff denkender Subjekte). Endlich-instantiierte Subjektivität mit diesem Ganzen zu verwechseln ist kategorial vermessen und gar nicht theoretisch gefordert. Den Diskurs durch die Standpunkte allerdings mitzulaufen, Denken nachzudenken – das wäre und war stets endlich-subjektiv zu leisten. Dabei kann es zu konfligierendem Begreifen des vermeintlich selben Werkes kommen – aber der Konflikt wäre nun in gemeinsamem Rahmen auszutragen, in ihm ließe sich vielleicht sogar ein höheres, bislang unbedachtes Prinzip des gemeinten Werkes entdecken.<sup>57</sup>

Ein von Bernhard Haas verfasster Exkurs soll die Gültigkeit der entwickelten Methode auch für Analyse von Musik belegen.<sup>58</sup> Dieser Exkurs stellt Schenker'sche Ursatzanalyse eines Mozartstückes vor. Es findet sich dort aber nicht – wie wäre es auch zu begründen? – die Behauptung, neben der von Schenker gefundenen sei keine weitere Funktionalität möglich.<sup>59</sup> Obwohl vorliegend nicht versucht werden soll, an Schenker anzuschließen, kann aus dem dezidiert der Analyse von Musik gewidmeten Anhang noch Generelles zur Spezifik solcher Analyse gewonnen werden: Die wesentlich geforderte Form des Umgehens mit Musik sei kontemplatives Zuhören. Das Erfolgskriterium des Hörens einerseits sei das subjektive Herausspringen der Schönheit des Werkes; das der sprachlichen Darstel-

57 Vgl.: Haas (2000, 222f).

58 »Über die Analyse von Musik des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts«, in: Haas (2000, 256–72).

59 Im Gegenteil: Schenker verkenne die Historizität seiner Ursätze, Vgl.: Haas (2000, 224).

lung andererseits deren objektive Einfachheit und Klarheit.<sup>60</sup> Mithin versucht auch das Sprechen über Musik Raum zu öffnen für subjektiv zu leistende Erfahrung jenseits allgemeiner Begriffe. Genau diesen Raum scheint Bruno Haas in einem Exkurs auch ›Parkplatz‹ zu nennen<sup>61</sup> – der Ort, an dem subjektive Semantisierung stattfindet, an dem in der Sprache etwas für das Gemeinte ›geparkt‹ ist. Auf diesen Ort wird bloß hingewiesen.

Theoriestrategisch bietet diese Anlage den Charme, nicht mit den singulären Perspektiven aller möglicher Wahrnehmender zu überfallen. Für Nachvollziehende mögen diese zwar mehr oder weniger verständlich, interessant, informativ sein, können aber eigene Erfahrung der Nachvollziehenden nicht ersetzen.

### 1.3. Metaphorizität, Diskussion und eigenes Vorgehen

Die skizzierte Analyse des Chorals ›Seid froh, dieweil‹ verdeutlichte, warum Musik anders besprochen werden kann als *Sound Art*: Sie ist oft konventioneller gestaltet. Für die Funktionen ›Dur‹ und ›moll‹ sind bspw. bereits Definitionen etabliert. Darin sind diese den Farbakkorden vergleichbar, mit denen Haas die einfachste Funktion der Bildanalyse skizziert – man müsste nicht, könnte aber erklären, was mit den Labels ›Blau‹, ›Rot‹ und ›Gelb‹ gemeint ist.<sup>62</sup> Genauso wenig muss wohl demjenigen, mit dem verständig über Johann Sebastian Bach, dessen *Weihnachtsoratorium* und das Evangelium des Johannes diskutiert werden kann, lange erklärt werden, wie ›Dur‹ und ›moll‹ zu identifizieren sind.<sup>63</sup>

Wie aber ließe sich weniger konventionalisierte Rede über weniger konventionelle Musik so verwenden, dass funktionale Deixis mit ihr möglich ist? – Goldmanns Trio ist immerhin *neue* Musik. – In Christian Thoraus Habilitationsschrift wird vorgeschlagen, uneigentliche und dabei gelegentlich unkonventionelle Rede über Musik als graduell metaphorische Rede zu verstehen, um sie unserer Erfahrung von Musik dienlicher machen zu können. Ziel ist es, »Metapher und Metaphorizität als ein Reflexionsmodell von musikalischer Analyse zu etablieren.«<sup>64</sup>

Moderne musikalische Analyse werde zwar in unterschiedlichen Ansätzen und Einbettungen betrieben, sei jedoch »[...] der einzige Bereich von Musikwissenschaft [...], dessen Methodengenerierung und -diskussion typisch für die Disziplin bzw. für den fachspezifischen Zugang zu Musik ist.«<sup>65</sup> Der 2002 von Bernd Redmann vorgelegte *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, versuche erfolgreich, das »auseinanderdriftende Spektrum von Ansätzen [sc. der Musikanalyse] unter einem Dach zu vereinen«<sup>66</sup>, als »Grundlagentheorie [...], in deren Rahmen potentiell alle historischen, gegenwärtigen und zukünftigen mu-

60 Vgl.: Haas (2000, 257).

61 Vgl.: Haas (2000, 245–55).

62 Es geht nicht um das Mary-Gedankenexperiment aus der Quale-Debatte. Ich meine also mit ›Erklärung‹ z.B. tatsächlich einfach nur die Angabe der betreffenden Wellenlängen.

63 Wobei es darauf ankommt, die in Rede stehenden Phänomene identifizieren zu können, wenn sie erklingen. Hier wäre die Angabe der jeweiligen Intervallstruktur mit der Angabe der Wellenlängen im Farbbeispiel zu vergleichen. Statt ›Dur‹ und ›moll‹ könnten die Gesprächspartner auch von ›hell‹ und ›dunkel‹ o.ä. sprechen.

64 Thorau (2010, 10).

65 Thorau (2010, 16f).

66 Thorau (2010, 24).



sikanalytischen Verstehensprozesse reflektiert werden können, soweit sie sich auf schriftlich fixierte oder mündlich tradierte ›Daten‹ richten, ›in denen sich das Werk als Gebilde ‹objektivierten Geistes› wie als intentionaler Gegenstand konstituiert.«<sup>67</sup> Im Rahmen von Redmanns *Entwurf* scheinen gleichermaßen die Extremwerte »›in intellektueller Esoterik befangene[r] analysemethodische[r] Forschung‹«<sup>68</sup>, wie auch die nur noch enzyklopädisch zu überblickende tatsächliche »Vielfalt von Verstehenstypen und Verstehensstufen«<sup>69</sup> verortbar. In diesem Rahmen ließe sich auch die analytische Gegenstandsfindung problematisieren.<sup>70</sup>

Es scheint in der musikwissenschaftlichen Fachdebatte also mindestens ein Standpunkt verfügbar, von dem aus ein Einholen zentraler im ›listening‹ naiv kritisierter Befunde versucht werden könnte. Vorliegend ist aber die praktische Analyse der Horntrios wichtiger, als ihre weitere theoretische Reflexion, daher soll dieser Versuch bewusst nicht unternommen werden. Was also lernen wir ganz praktisch über Analyse?

- Musikalische Analyse ist struktur- und werkorientiert, »setzt bei der Musik und ihrer sinnlich-strukturellen Erscheinung an« und »macht das Verständnis für eine sinnvolle Ganzheit zu[] [ihrem] Zweck«.<sup>71</sup>

Die bereits aufgesuchten Theorieangebote hatten die letztgenannten Pole zum Fokus: Wir haben versucht, subjektives Erleben und holistisches Begreifen zusammenzuspannen. Die Auseinandersetzung mit metaphorischem Denken könne helfen, die Spannung besser zu verstehen zwischen phänomenaler Deskription – bei der nicht stehenzubleiben wäre – und begreifender Interpretationshandlung, die den unmittelbaren Datenbefund (auch unkonventionell) transzendiere.<sup>72</sup> Metaphern überbrücken also das gemeinsame Zentrum der skizzierten Theorien: das Verstehen subjektiven Erlebens erklingender Musik. Methodologisch lässt sich aus Thoraus Ansatz einiger Gewinn ziehen. Zentral ist die in Anschlag gebrachte Definition von Metaphorizität:

*»Metaphorizität entsteht durch ein Aufeinanderbeziehen von zwei Zeichen bzw. Zeichenkomplexen, das eine Interaktion zwischen Implikationssystemen bewirkt und durch einen Konflikt zwischen gemeinsamen und nicht gemeinsamen Merkmalen in Bewegung gehalten wird.«<sup>73</sup>*

Diese Definition wird heuristisch verwendet, schon um der heuristischen Funktionalität des Phänomens gerecht zu werden.<sup>74</sup> Die Unbestimmtheit des Zustandekommens der metaphorischen Verknüpfung<sup>75</sup> ist der theoretische Freiheitsgrad, der mir Anschluss zum Modell ermöglicht: Die analysierten Verknüpfungen lassen sich bspw. im pragmatischen Einrichten der eingangs imaginierten musikhistorischen Rendezvous-Situation herstellen. Die vermeintliche Beziehung zwischen beiden Horntrios wäre durch ihre gelingende Auslegung auch dann ge-

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Thorau (2010, 25).

70 Ebd.

71 Thorau (2010, 17 und 18).

72 Vgl.: Thorau (2010, 26).

73 Vgl.: Thorau (2010, 64–73, hier 64).

74 Vgl.: Thorau (2010, 64f).

75 Vgl.: Thorau (2010, 67f).

rechtfertigt, wenn Goldmann sich empirisch gar nicht auf Brahms bezogen hätte.

Metaphern zu verstehen scheint jedoch ein nach wie vor ›heikles Geschäft‹<sup>76</sup> zu sein. Die Erfüllungskriterien dieses Unternehmens sind subjektiv zu kontrollieren, da Metaphern *uns* neue Wesenszüge an Gegenständen zu entdecken verheißten.<sup>77</sup> Die im Ausgang von naiver musikalischer Erfahrung schnell und berechtigt provozierten Spannungen zwischen Subjekt und Objekt lassen sich im Konflikt-Begriff der Definition von Metaphorizität bergen.<sup>78</sup> Wir kehren nun Thoraus Ansatz um – analysieren also nicht Analysen, sondern versuchen aus den dargestellten Ergebnissen einen bewussten Umgang mit metaphorischen Situationen im eigenen Analysetreiben zu entwickeln. Verschiedene Metaphorizitätsgrade der Musikbeschreibung lassen sich dabei bewusst machen, um für die Sprache der Analyse zu sensibilisieren. Zur Orientierung sei daran erinnert: Zu *metapherieren* heißt mindestens, von A nach B zu übertragen, obwohl A ungleich B.

Der geringste Metaphorizitätsgrad werde in musikalischer ›Basismetaphorik‹<sup>79</sup> exemplifiziert. Basismetaphorische Rede werde oftmals gar nicht mehr als solche bemerkt, denn lange kulturelle Verwendungspraxis und enge Kopplung an musikalisch-akustische Grundparameter führten zu so starker Sedimentierung der verwendeten Prädikate,<sup>80</sup> dass oft umstandslos von A auf B übergegangen wird. Die untere Grenze der Basismetaphorik werde durch »objektivierbare, physikalisch-akustische Eigenschaften wie Lautstärke, Frequenz, Obertonspektrum und Dauer sowie einen Bereich von genuin akustisch-auditiven Prädikaten, die auf die Klangerzeugung und die Materialität des Klangkörpers Bezug nehmen (›dumpf‹, ›gedämpft‹, ›gepresst‹, ›scheppernd‹, ›schrill‹ etc.) [...]«<sup>81</sup>, markiert.

Je umstandsloser also eine naturwissenschaftliche Definition des jeweiligen Prädikates verfügbar ist, desto geringer dessen Metaphorizitätsgrad. Eine vollständige Beschreibung dessen, was wir in Musik hören und begreifen wollen, ist jedoch in naturwissenschaftlichem Vokabular überhaupt nicht anzugeben: ›Nicht ungetrübte Freude an der Geburt Jesu‹ bspw. ist nicht in wohldefinierte Prädikate der Akustik zu übersetzen, wurde oben aber als wesentlicher auditiver Erfahrungsgehalt eines Chorals ausgelegt. Folglich steht uns der Einstieg »zu einer nicht begrenzten Vielfalt von komplexen, eine große Zahl von Übertragungen aktivierenden Charakterisierungen«<sup>82</sup> offen, wenn wir Musik begreifen wollen. Der Metaphorizitätsgrad der Rede über Musik lässt sich skalieren:<sup>83</sup>

- Buchstäbliche Prädikate – Deskription exemplifizierter Eigenschaften auf Struktur- oder Aufführungsebene

76 Vgl.: Künne (1983, 197).

77 Einen jüngeren Überblick über (linguistische) Metapherntheorie bietet Wolfgang Detel (2011, 449–69) und geht von einer Kerntheorie der ›Verheißung‹ aus, da die meisten Metaphern im Kern »falsche Sätze sind, die wahre Einsichten verheißten«. Vgl.: (ebd., 450).

78 Vgl.: Thoraus (2010, 68–70).

79 Vgl.: Thoraus (2010, 110–15).

80 Vgl.: Thoraus (2010, 112).

81 Vgl.: Ebd.

82 Vgl.: Thoraus (2010, 112).

83 Vgl.: Thoraus (2010, 124).

- Erloschene oder ruhende Metaphern, die sich aktivieren lassen; Übergang zur Basismetaphorik
- aktive metaphorische Prädikate – zum Verstehen ist nach der Strukturebene, dem einbettenden Ansatz, den externen Bezüglichkeiten, kurz: dem Deutungshorizont zu fragen
- Semi-Metaphorik – Prädikate, die sich sowohl musikalisch-technisch, als auch in einem metaphorischen Sinne verstehen lassen
- Externe Metaphorik – hier wird der Übergang zum Denotat vorgeschlagen, musikalische Strukturen werden semantisch fixiert

Um der metaphorischen ›Verheißung‹ also gewahr zu werden, sind kontextsensible Verstehensbemühungen nötig. Wenn wir nun umgekehrt in metaphorischer Rede darauf hinweisen wollen, was subjektiv in Musik erfahrbar werden kann, sollten wir darauf achten, wie wir diese Rede kontextualisieren. Unterschiedliche Vorgehensweisen lassen sich dabei beobachten, auf die einzugehen hier aber kein Platz mehr bleibt.<sup>84</sup> Nützlich ist aber noch, eine Art ›oberer metaphorischer Grenze‹ zu skizzieren, jenseits welcher von wissenschaftlich relevanter Analysehandlung<sup>85</sup> nicht mehr zu sprechen wäre: Einerseits käme es gelingenden Auslegungen zwar darauf an, »dass eine Interaktionsbewegung entsteht, die anregend und in dem sinnlichen Gegenstand verankert ist sowie seiner historischen Dimension gerecht wird.«<sup>86</sup> Andererseits könne Analyse sich nicht ganz auf Metaphorizität zurückziehen, ohne als wissenschaftliche Methode ›überflüssig‹ zu werden.<sup>87</sup> Drei Forderungen scheinen zur Kontrolle der Abdrift in zu hohe Metaphorizitätsgrade geeignet:

- I. Die analytische Verbalisierung möge »bis auf die sinnlich-strukturelle Ebene hinunter einen konkreten Vorschlag [...] machen, der zu eigener Auseinandersetzung und auch zum Widerspruch anregt«.<sup>88</sup>
- II. Die explizierte Kohärenz der Analyse möge dem auslegenden Argumentationsgang »die Elemente des Nachweises, der Begründung und des Nachvollzuges« sichern.<sup>89</sup>
- III. Die ausweisliche Nachvollziehbarkeit des analytischen Beitrages möge das »Hin- und Herfragen zwischen Norm und Individuation im Hinblick auf die Besonderheit des musikalischen Gegenstandes [...] [und] die diskursiven Grundlagen seiner historischen Kontextualisierung«<sup>90</sup> gewährleisten.

84 Vgl.: Interne/externe Metaphorik (Halm/Bekker über Beethoven): Thorau (2010, 127–30); ›Deutungsbühnen‹, ›Paradoxien‹, ›Ambiguitäten‹ (Dahlhaus/Misch): (Ebd., 131–36); Verlagerung der Metaphorik in die argumentativen Referenzprinzipien, um möglichst unmetaphorische Beschreibungssprache auf möglichst ›rein‹ musikalisch-strukturelle Gegenstände auszurichten: (Ebd., 143–47, hier 146); Umgang mit aus strukturellen Gründen bestreitbaren Deutungen (Dahlhaus/ Kramer): (Ebd., 155–59).

85 Vgl.: Thorau (2010, 155–64).

86 Vgl.: Thorau (2010, 164).

87 Vgl.: Ebd.

88 Vgl.: Thorau (2010, 164).

89 Vgl.: Ebd.

90 Vgl.: Ebd.

**Fazit:** Ausgehend vom (i) ›listening‹ sollte das Sprechen als naiv-subjektives, von korporaler Heterogenität abhängiges Geschäft dargestellt werden. Die Suche nach diesem Sprechen ist zwar exemplifizierbar, allerdings nicht systematisiert und sperrt sich breitem Nachvollzug.

Ausgehend von (ii) fachphilosophischer Tradition stellte sich die Frage, wie allgemeine Begriffe individuelle Kunstwerke beschreiben könnten. Einzigartigkeit – zuvor im Perzeptionssubjekt begründet – wurde in das als Kunst spezifizierte Perzeptionsobjekt verlegt. So wird diese Einzigartigkeit in gleicher Relation zu allen Perzeptionssubjekten abgelegt und damit einander ausweisbar gemacht: Für uns alle sind die zwischen uns stehenden Objekte eben Objekte.

Aus (iii) fachlich engerem Bereich der Musikwissenschaften schließlich sollte geklärt werden, wie die oft nicht-eigentliche Rede über Musik sinnvoll verstanden werden kann. Sprache und Musik können auf Zeichenkomplexe zurückgeführt werden, die wir im Sprechen und Musizieren verwenden. In der *metaphorischen* Verwendung dieser Zeichenkomplexe bleibt subjektive Hörerfahrung zwar thematisch, der Sache nach aber *nicht* vom Verwenden dieser (ausweisbaren) Zeichen unabhängig.

Gemeinsame Forderung aller betrachteter Theorieangebote ist es, hinzuhören: Wenn wir über Musik sprechen, bringen wir auf den Begriff, was sich *hörend* erfahren lässt. Sprache kann in der ›kategorialen Formung‹<sup>91</sup> dieser Erfahrung funktional für Musik werden. Ich schlage daher vor:

1. *Die Analyse des Werkes W ist ein Aufzeigen und Einordnen derjenigen Momente, die den Analysierenden in ihrem Erschließen von W auffallen und die sie zum erfahrenen Werkganzen ordnen können. Die aufgezeigten Momente von W sind funktional zum Werk- oder Erfahrungsganzen zu ordnen. (Kohärenz holistischer Funktionen)*
2. *Die Analyse findet ihren Prüfstein nicht an stabil und vollständig fixierter Werkidentität: Die gültigen Beschreibungen der Welt sind wechselseitig nicht reduzierbar, auch wenn sie sich konfligierend auf dasselbe Werk beziehen. (Perspektivität)*
3. *Analyse soll auf triangulierbare Befunde zeigen. (Evidenz)*

Objekt, Methode und Erkenntnisanspruch vorliegender Arbeit sind damit verdeutlicht. Eine allgemeine Theorie über Bezüge zwischen musikalischen Werken wird nicht angestrebt. Die Analyse soll subjektive Hörerfahrung der Trios nicht ersetzen, sondern informieren und bleibt ohne diese Erfahrung defizitär. Das bliebe sie auch ohne einbettenden Kontext, der daher im Folgenden zusammengetragen wird. Dabei gilt: »Je weniger fixiert die Autorintention überliefert ist, umso fröhlicher und kreativer lässt sich darüber streiten, was mit diesem Stück gesagt, ausgedrückt oder verschlüsselt werden kann.«<sup>92</sup>

91 Vgl.: bei Thorau (2010, 114) als Zitat Dahlhaus'.

92 Vgl.: Thorau (2010, 189).

## 2. Hintergrund

Brahms' Horntrio soll auf einen Begriff von ›Poesie‹ gebracht werden, mit dem wir auch eine Beschreibung des Goldmann'schen Trios versuchen können. Um mich nicht zu weit von den theoretischen Vorarbeiten zu entfernen, werde ich zur Begriffsbildung eine Analyse Ulrich Krämers verwenden, die – ohne das zu explizieren – ebenfalls funktional-deiktisch verfasst scheint. Für die neue Brahms-Ausgabe hat Katharina Loose-Einfalt das Horntrio kritisch ediert und in einer parallelen Dissertation analytisch-hermeneutisch untersucht. Damit bietet sich die Möglichkeit, von aktuellem Überblick über relevante Forschungsliteratur zu profitieren und das prinzipielle Werkverständnis anzureichern.

Zur Auseinandersetzung mit Goldmann werde ich neben zeitgenössischen Besprechungen seines Schaffens auf kulturwissenschaftlich motivierte Studien zum Komponieren in der DDR zurückgreifen: Nina Noeske behandelt Strategien individuellen ästhetischen Verhaltens in der Diktatur im Rahmen eines den Literaturwissenschaften entlehnten Paradigmas der ›Dekonstruktion‹. Ihr Projekt ist zur kontextualen Einbettung des Trios nützlich, da kompositorische Techniken und ästhetische Strategien, die Goldmann in der DDR erlernt und erfolgreich angewandt hat, 2004 wahrscheinlich noch verfügbar waren. Auch Christiane Sporn hat in zahlreichen Werk- und Kontextanalysen von DDR-Musik die musikalischen Spuren politischer Verfassung verfolgt.

### 2.1. Ästhetische Strategien in Brahms' Horntrio op. 40

›Ist der Bläser nicht durch die gestopften Töne gezwungen sanft zu blasen, so sind auch Klavier und Geige nicht genötigt sich nach ihm zu richten. Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich. Ich meine die ersten 16 Takte müßten sofort überzeugen und deutlich zeigen, wie das ganze Stück zu behandeln ist. Das Ensemble verlangt allerdings einige Mühe und Nachgiebigkeit und Vorsicht von den beiden Kollegen.«<sup>93</sup>

Johannes Brahms erläutert hier dem Königsberger Dirigenten und Violinisten Max Brode den Vorzug des ventillosten Horns im op. 40 mit einer funktionalen Überlegung: Zum gestopften Spiel gezwungen, sei dem Horn ein dezenter, ›sanfter‹ Klang eigen, den nicht zu übertönen die Triopartner ebenfalls zur Dezensz nötige. Das gelungene Zusammenspiel der Partner sei nur möglich, wenn Klavier und Violine mit ›Mühe, Nachgiebigkeit und Vorsicht‹ auf die erzwungene Klagschwäche des Horns reagierten. – Offenbar ist also ein bestimmtes musizierendes Umgehen der Triopartner miteinander in Brahms' Sinne *notwendig*, um die Poesie des Stückes nicht verloren gehen zu lassen. Daraus folgt nicht, dass mit dem ventillosten Horn *ipso facto* die Poesie des Stückes schon gerettet wäre: Vielmehr dürfte auch in den alternativen Besetzungen mit Bratsche oder Cello entsprechend rücksichtsvoll zu musizieren sein. Aber ließe sich dann nicht auch *mit* Ventilhorn sanft genug Umgang pflegen, statt den Klang ›roh und abscheulich‹ zu machen? Diese Frage ist eher praktisch als theoretisch zu beantworten. Wenn aber tatsächlich das Umgehen der Stimmen miteinander eine so zentrale

93 J.Brahms an M. Brode; nachgewiesen bei Loose-Einfalt (2016c, XVIIIIf).

Rolle für die Poesie des Trios spielte, müsste es in funktionaler Deixis ausweisbar sein. Vorweg eine prinzipielle Überlegung – Was suchen wir? Den Begriff desjenigen Umgehens miteinander, das die Poesie des op. 40 wahrt. Was immer die Poesie des op. 40 ausmacht, das Umgehen der Triopartner muss es laut und roh verspielen können. »Mühe, Nachgiebigkeit und Vorsicht«, Dezenz sind gefordert, um die Poesie erklingen zu lassen, auf die uns bereits die ersten 16 Werkтакты deutlich hinweisen. Außerdem sollte diese Poesie auch gerettet werden können, wenn mit Cello oder Bratsche die Hornstimme vertreten würde. Daher werden wir detaillierte Überlegungen zum konnotativen und materialen Eigenwert des Hornklanges zunächst ausklammern.

Krämer rechnet Horntrio und die Kammermusik mit Klarinette<sup>94</sup> als Sonderfälle zur »im Œuvre von Brahms reich vertretenen Gattung der Klaviermusik, wobei im Fall der beiden Trios dem Blasinstrument jeweils ein solistisches Streichinstrument an die Seite tritt.«<sup>95</sup> So werden Bemühungen, die Besonderheiten des Werkes bereits mit dessen singulärer Besetzung erfassen zu wollen, elegant relativiert. Die musikalische Faktur der vier Triosätze, welche »unterschiedliche Aspekte der klanglich-instrumentalen Idiomatik des Blasinstruments ausprägen und zu der übergeordneten Werkidee in Beziehung setzen«, fasse das »unmittelbar Eigene« des op. 40 viel eher als die Besetzung allein.<sup>96</sup> Krämers Ansatz scheint im vorliegenden Verständnis *funktional-deiktisch*, indem er in konventionellen Prädikaten auf wesentliche Konstituenten des Werkganzen zeigt. Mit seiner Analyse lassen sich zwei Prinzipien des op. 40 erkennen: (i) die kontrastreiche Ausprägung der instrumentellen Idiomatik des Horns<sup>97</sup> sowie (ii) die Entwicklung »innerer Logik« der Komposition aus der Hornstimmung.<sup>98</sup>

(i) Das Kontrastprinzip der Idiomatik bestimme bereits die Satzfolge unmittelbar. Zusammengehalten in durchgängiger Grundtonart Es-Dur bzw. es-moll und verbunden durch thematische Ableitungen und charakterliche Entsprechungen<sup>99</sup> seien die vier Sätze des Zyklus paarweise aufeinander bezogen:

»Hierzu hat Brahms die herkömmliche Folge der Mittelsätze vertauscht, so dass auf den Kopfsatz – ein ruhig-bewegtes Andante, das im Legato-Spiel des Horns den weichen verträumt-melancholischen Charakter des Instruments zur Geltung bringt – ein rasches Scherzo folgt, dessen offen zu spielende Staccato-Passagen in deutlichem Gegensatz zu Tonfall und Spielweise des ersten Satzes stehen. Das anschließende schwermütige Adagio mesto [...], lässt in seinen weitläufigen Legato-Passagen die instrumentale Idiomatik des ersten Satzes anklingen, während das *staccato* gespielte Finalthema, das mit seinen charakteristischen Hornquinten dem mit dem Waldhorn verbundenen Jagdtopos Tribut zollt, Tonfall und Ausdruck des Scherzos aufgreift.«<sup>100</sup>

Offenbar lässt sich auf dieser allgemeinen Analyseebene an Vertretung der Hornstimme durch alternative Instrumente denken, insofern diese mit mimeti-

94 Mit Ausnahme des Quintetts op. 115., vgl.: Krämer (2009, 457).

95 Ebd.

96 Vgl.: Krämer (2009, 458).

97 Vgl.: Ebd.

98 Vgl.: Krämer (2009, 459).

99 Das Finalthema werde bereits im Kopfsatz, dann auch im dritten Satz angekündigt, vgl.: Krämer (2009, 458). Das Trio (*molto meno allegro*) des zweiten antizipiert bereits den dritten Satz.

100 Vgl.: Krämer (2009, 458).

schen Hornquinten, Staccato- und Legatospiel die Dramaturgie der Satzfolge verdeutlichen können. Besonders der zweite Satz des Trios bediene sich der kontrastiven Gegenüberstellung von staccato- und legato-Passagen zur Formung.<sup>101</sup> Zu ergänzen wäre, dass in diesem Satz tatsächlich nicht nur das Horn idiomatisch auftritt, sondern auch Violine und Klavier gewissermaßen in Signatur spielen – die Geige singt Kantilenen, das Klavier brilliert mit Oktavgriffen.<sup>102</sup> Gemeinsam liefern die Partner außerdem in verkürzter Form den Sonatenhauptsatz nach, der im Kopfsatz zu Gunsten einer Rondo-artigen Anlage entfallen war.<sup>103</sup> Werkgenetisch wird im Trio des dritten Satzes ein älteres, verlorenes Stück des Brahms'schen Schaffens erinnert, wie Loose-Einfalt nachweist.<sup>104</sup> Neben dem Griff zurück ins Œuvre, verweise dieses *Molto meno-Allegro* in Charakter und Themenbildung<sup>105</sup> innerhalb des op. 40 nach vorn auf das folgende *Adagio mesto*.

(ii) Das Prinzip der Hornstimmung ist – erstem Anschein entgegen – nicht vom Horn allein zu verwirklichen: Die Besonderheit des transponierenden Instruments fällt dort auf, wo es mit anderen Instrumenten zusammen musiziert. Im op. 40 würden Horn- und Violinstimme an wesentlichen Stationen des Werkverlaufs oft in parallelen Terzen bzw. Sexten geführt oder im doppelten Kontrapunkt der Oktave vertauscht.<sup>106</sup> Da die Hornstimme *in Es* notiert, entsprechen sich die notierten Tonnamen beider Stimmen wo sie in Terz- und Sextparallelen erklingen und sind dem Namen nach in Terzen bzw. Sexten voneinander verschieden, wo sie tatsächlich in Oktaven verdoppelt zu Gehör kommen. Bereits im Kopfsatz werde aus diesen Voraussetzungen kompositorischer Gewinn gezogen:

Der thematische Hauptgedanke kehrt im Satzverlauf nach seiner Vorstellung durch die Violine mehrfach wieder, wobei ihn beide Melodieinstrumente in wechselnden Transpositionsstufen und wechselndem tonalen Kontext vortragen. Es lässt sich eine Dramaturgie dieses Ablaufs beschreiben, indem Horn- und Violinstimme zunächst nur *dem Namen nach* verschieden erklingen, wobei metrische und tonale Eindeutigkeit vermieden und der Eindruck eines In-der-Schwebe-Bleibens erfahrbar werde.<sup>107</sup> In der Folge<sup>108</sup> übernehme die Hornstimme die Tonnamen des ursprünglichen Einsatzes der Violine, wobei einige tonale Uneindeutigkeiten in der Passung zur Begleitung beseitigt würden.<sup>109</sup> Schließlich<sup>110</sup> werde das schwebende Verhältnis zwischen Melodie und Begleitung durch Simultanversetzung aller Partner wieder hergestellt, allerdings in neuen Frequenzen.<sup>111</sup> Erst die

101 Vgl.: Ebd.

102 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 57f).

103 Dass Brahms sein op. 40 nicht »mit einem auf Kunst- und Prozesshöhe der Form arbeitenden Allegro«, sondern einem *Andante* beginne, sei im Vergleich zu anderen Trios der Epoche auffällig; vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 30). Die Rondo-artige Anlage des Kopfsatzes – ein Sonatenhauptsatz wäre erwartbarer – habe überdies im Brahms'schen Instrumentalschaffen keine Parallele; vgl.: Krämer (2009, 458).

104 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 65–80) und Loose-Einfalt (2016b).

105 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 78).

106 Vgl.: Krämer (2009, 459), zitierend Jost (2001, 65f).

107 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 41–43).

108 Ab T. 21.

109 Vgl.: Krämer (2009, 459f).

110 Ab T. 61.

111 Vgl.: Krämer (2009, 460).

dritte Wiederaufnahme des Hauptgedanken<sup>112</sup> wird (a) vom Horn begonnen, wobei dieses (b) die ursprünglichen Tonnamen der Violine aufnimmt und (c) in die nun transponierte Begleittonart (Ges-Dur) passt. Es schließe sich hier damit der Kreis des Rondos in harmonischer, melodischer und kontrapunktischer ›innerer Logik‹ nicht bloß zufällig. Die auf hohem Abstraktionsgrad zu beobachtenden Formprinzipien kämen analog auch in den übrigen Sätzen des Trios zur Anwendung.<sup>113</sup>

Damit wird bereits in Skizze deutlich: Brahms' op. 40 ist wesentlich auf und mit charakteristischen Eigenschaften des Horns komponiert, ohne die Idiomatik der übrigen Triopartner außen vor zu lassen. Der nachweisliche Subtilitätsgrad der formgebenden Zusammenhänge ist mitunter derart hoch, dass neben kammermusikalischer Vorbildung – die das Lesen der Partitur einbegreift – ›Mühe, Nachgiebigkeit und Vorsicht‹ im Verfolgen und Darstellen des komponierten Geschehens angebracht erscheinen, um das Wesen des Werkes zu erfahren. Es ist also prinzipiell möglich, den Worten Brahms' an Brode ein Substrat im Werkganzen zuzuweisen, das gehaltvoller erfahren werden kann als schlichtweg jeder denkbare Umgang musizierender Partner miteinander. Das bei Krämer entlehnte Prinzip (ii) brachte unter dem Namen der ›Hornstimmung‹ diesen sozialen Umstand noch besser heraus als das Prinzip (i): Die angesprochenen ›Kreise‹ schließen sich erst dann, wenn unter den Stimmen auf sehr subtile Differenzierung von Thema und Begleitung geachtet wird. Umso mehr gälte dies wohl, wenn das Horn von Cello oder Bratsche vertreten würde – die Hornstimme bliebe im Notentext eigentümlich auf die Partner bezogen, allerdings entfele ihre instrumentelle Klanglichkeit und alle materiale Grundlage ihrer Idiomatik.

Wir haben nicht ohne Grund metaphorischere Redeweisen zugelassen, mit denen wir das prinzipielle Verständnis des Trios jetzt anreichern können. Das wird insbesondere helfen, die Klanglichkeit der Hornstimme in ihrer Bedeutsamkeit für das Werkganze besser zu begreifen. Bereits im gegebenen längeren Zitat Krämers fällt bspw. auf, dass vom ›verträumt-melancholischen Charakter‹ des Horns und dem ›schwermütigen‹ *Adagio mesto* gesprochen wird. Außerdem werde im Werk einem Jagdtopos ›Tribut gezollt‹. Der gelungene Umgang der Triopartner miteinander gewinnt oder verspielt also etwas am Werk, das wir jetzt unter Rücksichtnahme auf Begriffe der ›Melancholie‹, ›Schwermut‹ und externe topische Denotationen der Jagd zu erfassen versuchen.

Ein Übergang in denotative Beschreibungsebenen ist in der kompositorischen ›Inszenierung des Hornklanges‹ rasch gefunden:<sup>114</sup> »Erst in der Inszenierung der spezifischen Klanglichkeit dokumentiert sich Brahms' kompositionsästhetische Reflexion der (Wald-) Hornsemantik.«<sup>115</sup> Diese Semantik ist in einem um Melancholie kreisenden und einem in sozialen Kontexten gewobenen Strang beschreibbar. Im Topos der Jagd werden Motive des Draußen- und in-der-Natur-Seins berührt, von denen beide Stränge profitieren können. Außerdem lässt sich aus bio-

---

112 Ab T. 200.

113 Vgl.: Krämer (2009, 460).

114 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 122).

115 Loose-Einfalt (2016a, 132).



graphischen Befunden der Übergang zu Literaturtheorie und romantischer Dichtung motivieren, die wiederum das Horn mit melancholischen und sozialen Konnotationen aufladen. Im Folgenden werden diese Semantisierungen erst unter weitestgehender Ausklammerung der materialen Klanglichkeit des Horns betrachtet. Sie kommen also zunächst nur insofern zur Sprache, wie von ihnen bspw. auch das Cello profitieren müsste, wenn es ›Horn‹ mimt. Danach kann auf die strukturbildenden Aspekte der Klanglichkeit des tatsächlichen Blasinstrumentes eingegangen werden.

Die Inszenierung des Hornklanges ist funktional für das Werkganze, insofern sie dessen spezifischen Poesiebegriff aktualisiert. Dieser ist in sozialen Metaphern ausweisbar:<sup>116</sup>

»Das Horn ist zwar Teil des Orchesterapparates, nimmt sich innerhalb dessen jedoch als ›Gast‹ aus – und just dieses Changieren zwischen ›fremd‹ und ›vertraut‹, zwischen ›Gast‹ und ›Freund‹, machte für Brahms die romantische Poesie aus. Genau diese scheinbare Widersprüchlichkeit bestimmt das Horntrio. Ganz im Sinne Novalis' ›verfremdete‹ Brahms das überkommene Genre des Klaviertrios durch die ungewohnte Besetzung mit Waldhorn klanglich, strukturell und semantisch. Zugespitzt bedeutet das: mittels durchaus literarisch-romantisch konnotierten ›angenehmen Befremdens‹ schuf Brahms poetische Musik.«<sup>117</sup>

Das Horn werde also in einem Gaststatus hörbar – zwar inszeniert, aber nicht solistisch. Das ist zuerst ein sozialer Befund, wie auch die Tatsache, dass keiner der Sätze mit Horneinsatz beginnt.<sup>118</sup> Mit Krämers Prinzip (ii) ließ sich bereits im Kopfsatz des Trios eine Dramaturgie freilegen, in der die Hornstimme nicht von Anfang an in prinzipiellem Rang und Passung zum begleitenden Kontext aufgehoben war. Erst das Umgangsgeschehen aller Stimmen verwirklichte, was in der Ausgangssituation der Partner bereits angelegt gewesen ist. Anhand der in Transposition vorgetragenen thematischen Gedanken und ihrer Begleitmodelle war Entwicklung zu verfolgen. Die initiale Besonderung des Horns gegenüber der Violinstimme wird bereits im ›Handweiser‹ des Stückes offenbar, insofern eben die Violine den Themenkopf zuerst vorträgt. Unmittelbar nach dieser Einleitung kommt es zu einem »für die Entwicklung sämtlicher vier Sätze bedeutsamen Einschub, der mit den chromatischen Tönen *ces* und *ges* die Terz der Mollsubdominante (als Tonart des Trios innerhalb des Scherzos) und der Molltonika (als Tonart des Adagios) ins Spiel bringt«<sup>119</sup>, bevor in die erste umgestimmte Variante des Hauptgedanken eingestiegen wird. Damit werden zwei affektiv dunkle moll-Formteile auf eine Art subtil mit dem Einstieg ins stimmliche Geschehen verklammert, deren Parallele in der Satzfolge synoptisch gefunden werden kann:

Durch den Einschub hindurch – und damit stellvertretend später die dunklen Werkteile – wird schließlich affirmative Integration der Hornstimme erreicht. Hier finden ›Mühe, Nachgiebigkeit und Vorsicht‹ ihr finales Ziel.

---

116 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, ab 124).

117 Loose-Einfalt (2016a, 128), zum angedeuteten Novalisbezug später etwas mehr.

118 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 128–30, hier 128) und auch Jost (2001, 65f).

119 Vgl.: Krämer (2009, 459).

Charakterliche Asymmetrie im Werkganzen scheint den ›dunklen‹ Werkteilen eine grundlegende Bedeutung zuzusprechen: Vor ihnen setzt das Helle sich ab, aus ihnen heraus wird auf das Finale verwiesen. Allerdings ist diese Gegenüberstellung nicht scharf kontrastierend, denn die ›hellen‹ Teile sind wesentlich auf die Charakteristik ihres dunklen Grundes bezogen – im Erinnern und Sehnen. Der lugubre dritte Satz wurde daher das ›Herz‹ des Stückes genannt.<sup>120</sup>

*Adagio* überschrieben, könne dieser Satz durch Tempoqualifikation (*mesto*), Tonart (es-moll), Seufzermotivik und abwärtsweisende Diastematik in die Tradition musikalischer Melancholiedarstellung eingereiht werden.<sup>121</sup> Der Anlage nach in ABA-Form komponiert, kulminierte das musikalische Geschehen in der Coda<sup>122</sup> »durch eine emphatisch ausgreifende Wiederaufnahme der Geigenkantilene, die mit einem zuvor nie erreichten dynamischen Anstieg des ansonsten im ein- bis sogar dreifachen *piano* komponierten *Adagio mesto* einhergeht.«<sup>123</sup> Der B-Teil exemplifiziere Historizität in modaler Färbung (phrygisch) und Fugatosatz,<sup>124</sup> sein thematischer Gedanke werde zu Beginn der Reprise des A-Teils als ›schattenhafter‹ Kontrapunkt zum Eingangsgedanken des Satzes verständlich.<sup>125</sup> Unmittelbar vor der Coda ereignet sich Entscheidendes:

»In dem schwermütigen *Adagio mesto* bricht ein unerwartetes Formereignis, das sich im weiteren Verlauf des Stückes als Antizipation des Finalthemas herausstellt, die zeitliche Struktur des Satzes auf [...]: In, abgesehen vom Schluss, ausschließlich offenen Tönen trägt das Horn aufgehellte nach C-Dur (klingend Es-Dur) einen episodenhafte anmutenden ›Naturruf‹ vor [...] [T. 59 ff.], der in den gedehnten und gestopften zu spielenden Schlussstönen  $h^1-a^1$  (klingend  $d^1-c^1$ ) schließlich sinnbildlich verklingt. Violine und Horn sind dabei vorwiegend in Hornquinten geführt, sodass die Violine hier ersatzweise zum ›zweiten Horn‹ mutiert. Unmittelbar folgend findet ein Rollentausch statt, sodass im *pianissimo* die Violine den nun nach F-Dur gerückten ›Ruf‹ stimmführend wiederholt, während das Horn in überwiegend gestopften Tönen gedämpft die Begleitfunktion übernimmt (T. 63 ff.).«<sup>126</sup>

Wird das in offenen Tönen antizipierte Finalthema als ›Zielthema‹<sup>127</sup> des ganzen Trios aufgefasst, verwirklicht sich das bereits im ersten Satz nach dem ›Handweiser‹ skizzierte Strukturversprechen: durch ›dunkle‹ Formteile hindurch gelangen die Stimmen im Umgangsgeschehen ins natürlich offene, ins ›Helle‹ und Freie. Allerdings – das Ziel dieses Weges *per aspera ad astra* erfährt beständige Relativierung; die Sterne werden nur deutlich vor schwarzem Nachthimmel.

Das *Finale* bietet daher nur im ersten Anschein Gelegenheit, den antizipierten Gedanken triumphal zu affirmieren. Dem Eindruck des nachgereicht Uneigentlichen und Verkürzten des *Scherzo* entspricht das überschwänglich ausgehende Drängen des letzten Satzes. Deutlicher noch als zuvor wird Jagdidiomatik in raschem 6/8-Takt komponiert, alle drei Stimmen beteiligen sich idiomatisch am

120 Bspw. von Max Kalbeck, vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 81).

121 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 80–86, 100).

122 T. 69–86; vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 98).

123 Loose-Einfalt (2016a, 99).

124 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 90).

125 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 92).

126 Loose-Einfalt (2016a, 28).

127 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 111).

Geschehen. Der *con brio* vorgetragene, antizipierte Hauptgedanke sei konkurrenzlose Ableitungsinstanz sämtlicher folgender Thematik.<sup>128</sup> Wie bereits im korrespondierenden zweiten Satz, sei der Hauptgedanke auch im *Finale* essentiell ein ›rufendes Signal‹ des Horns.<sup>129</sup> Brahms forme hier wie dort »einen komplexen Sonatensatz, der als Paradigma jenes kompositorischen Prinzips gelten kann, das Schönberg mit dem Begriff der ›entwickelnden Variation‹ zu fassen suchte.«<sup>130</sup>

Erst in der Interaktion der Stimmen miteinander wird das Wesen dieses Gedanken ganz deutlich. Von durchbrochener Arbeit ist dennoch nicht zu reden. Eher geht es um eine Interaktion der Stimmen, in der sich der als ›Hornruf‹ beschriebene motivische Gedanke erst dann wirklich als Ruf des Horns zu erkennen gibt, wenn die materiale Klanglichkeit des Horns das von den Partnern etablierte Modell ergänzt. Das ist initial im Terzsprung zum gedehnten  $f^2$  der Violinstimme<sup>131</sup> der Fall, der erst zehn Takte später<sup>132</sup> als Quartsprung vom Horn mitgemacht wird: »Die idiomatische Konnotation des bis dahin nur von der Violine vorgetragenen Aufwärtssprungs samt verklingender Dehnung konkretisiert sich dabei vom abstrakten Intervallsignal zum durchdringenden Hornruf.«<sup>133</sup> Auch die Klavierstimme ordnet sich ins gemeinsame Geschehen ein: »Mit kaskadenhaften Achtelketten treibt das Klavier diese Passage zusätzlich an, wechselt dabei immer wieder auch zum komplementärrhythmischen Begleitmodell des Satzbeginns wie zum chromatischen Drehnotenmotiv der Violine.«<sup>134</sup> Den Interaktionsverlauf der Stimmen im Detail nachzuverfolgen bleibt hier kein Raum.<sup>135</sup> Den Abschluss der Durchführung<sup>136</sup> und die Coda des ganzen Satzes<sup>137</sup> aber müssen wir noch beachten: Nach gemeinsamem mehrtaktigen Crescendieren kommt das Horn schließlich<sup>138</sup> zum ersten Mal im Satz ohne parallele Violine zu Gehör und führt seine wesentliche Idiomatik in Signatur vor. Es bringt das aufwärts springende, offen gegebene Rufmotiv des Satzes, dessen Ambitus *forte* bis zur Oktave ausgeweitet in dominantischem B-Dur verweilend wiederholt auf den Spitzenton  $g^2$  (klingend  $b^2$ ) zielt.<sup>139</sup> Die folgenden Takte nehmen den Ruf auf, führen allerdings in klanglich dunklere, weil gestopft zu spielende Frequenzbereiche:

»Nachdem der in Takt 137 ff. repetierte Hornruf in seinen offenen Tönen eine unmittelbare Präsenz entstehen ließ, die indessen in dem diatonischen Abstieg ab Takt 141 im gedämpften Timbre von gestopften Tönen ausklang, erhält die variative Wiederholung der Hornlinie ab Takt 144 durch die überwiegend gestopften Töne eine changierende Klangfarbe, die neben der vom *forte* zum *piano* geminderten Dynamik, der Augmentierung und dem zusätzlich vorgeschriebenen *ritardando* durch den nuancierten Effekt des Nachklingens eine

128 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 102f, 137).

129 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 111, 57).

130 Loose-Einfalt (2016a, 103, 60).

131 Vgl.: T. 6f.

132 Vgl.: T. 16f.

133 Loose-Einfalt (2016a, 112).

134 Ebd.

135 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 110–21).

136 T. 137–60.

137 T. 255–87.

138 Ab T. 136.

139 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 118f).

Fernwirkung evoziert. Diese enorme klangliche Wirkungskraft dürfte Andreas Ickstadt bewogen haben, die Passage als ›von Melancholie geprägt‹ aufzufassen, ›denn sie verweist wehmütig auf etwas, das der aktuellen Unbeschwertheit fremd und fern ist.«<sup>140</sup>

Nach Durchlaufen dieser Formstation bringt die Reprise erneut den initial von der Violine ohne parallele Hornstimme vorgetragenen Hauptgedanken. Unter dem frischen Eindruck des in den vorherigen Takten so präsent rufenden Horns wird nun aber bereits beim ersten Auftreten des Rufmotivs<sup>141</sup> dessen mimetischer Charakter überdeutlich. Der Kontext offenbart, dass hier von Seiten der Partner das Wesen des Blasinstruments nachzuvollziehen ist. In der Coda schließlich werden Hauptthemenkopf und Rufmotiv synthetisiert: ›Geradezu hymnisch‹ trügen Violine und Horn in Imitation den thematischen Ertrag des Satzes vor, in den offenen Tönen ›strahlenden Es-Durs‹ an eine ›zweichörige Fanfare‹ gemahnend.<sup>142</sup> Insofern das Ruf-Motiv aber gerade Signatur des im Werkverlauf ambivalent charakterisierten Horns ist, fordert das Umgangsgeschehen im op. 40 bis zum Schluss in Es-Dur rücksichtsvolles Umgehen mit dem ›fremden Gast‹.

Insofern damit das Umgangsgeschehen der Stimmen durch wesentlich dunkle Formteile hindurch das Werkganze aufführt, erfährt das zunächst in sozialer Metaphorik beschriebene Geschehen eine prägnante affektive Bewichtung. Wer das Werk und seine Poesie begreifen möchte, muss daher – die Metapher des *per aspera ad astra* nochmals aufgreifend – auch die nächtliche Dunkelheit begreifen, die ihm anhaftet. Die Poesie, die im Trio zu retten wäre, speist sich gleichermaßen aus Schwermut und Rücksichtnahme.

Den Poesiebegriff des op. 40 sowohl mit Blick auf die sozialen als auch die schwermütigen Implikationen weiter zu entwickeln, kann auf Literaturtheorie ausgewichen werden. Wesentliche Impulse seiner Ästhetik habe Brahms nämlich aus der (romantischen) Literatur entnommen. Insbesondere lasse sich sein für das Horntrio einschlägiger Begriff von Poesie auf ein Exzerpt Novalis' zurückführen:<sup>143</sup> »Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.«<sup>144</sup> Dieser Poesiebegriff lässt sich noch etwas abdunkeln. Bekanntlich war auch für Brahms die Romantik bereits vergangen und ihre Glaubenssätze damit zu brüchigen Erbstücken geworden.

Andreas Dorschel baut wesentlich auf den retrospektiven Zeitbezug des Komponisten, wenn er nach dem *konservativen* Zug des op. 40 fragt.<sup>145</sup> Dorschel öffnet den Deutungsrahmen zum gesellschaftlichen Fortschrittshorizont, vor dem sich die Denotationen erst in der beschriebenen Art fixieren ließen. Gustav Falke möchte in Brahms keinen späten Romantiker, sondern einen *Realisten* erkennen, sieht ihn also konform zur Gegenwartsliteratur seiner Zeit.<sup>146</sup> Er betont also stär-

140 Loose-Einfalt (2016a, 119f) zitiert: Ickstadt (2014, 301).

141 T. 166f.

142 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 120).

143 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 123).

144 Ebd.

145 Vgl.: Dorschel (2005).

146 Vgl.: Falke (1997, 34).

ker die gegenwärtige Präsenz als den Rückbezug. Der Realismus habe sein Programm der Vermittlung von Poesie in nüchterner Wirklichkeit, er wollte ›grüne Stellen‹ in grauer Notwendigkeit auftun und hing darin nicht *per se* am Alten, sondern *im* Vorangehen *am* Vergehenden, Vorübergehenden und Zurückbleibenden.<sup>147</sup> Die Musik des 19. Jh. sei – das belegt auch Loose-Einfalt – ohnehin quasi ubiquitär mit Erinnerungshandlung verknüpft, schweife zurück;<sup>148</sup> wir erreichen hier also nicht notwendig ein wesentliches Charakteristikum des op. 40.

Auch Brahms' Zeitgenossen erinnern aber, dass dem Horn *an sich* in der Literatur der Romantik melancholische Stimmung konnotiert worden sei.<sup>149</sup> Die Verwendung durch Jäger lud den Hornklang außerdem mit der Kraft zur Allusion des Draußen-in-der-Natur, des Archaischen und der Ferne auf.<sup>150</sup> Diesen denotativen Strang verfolgen und relativieren wir seiner sozialen Fasslichkeit wegen zuerst:

Als emblematisches Instrument der Jagd eignet dem Horn auch ein Moment höfischer Repräsentation.<sup>151</sup> Wo sich sagen lässt, »[i]n Hornrufen, der Allusion eines Verklingens in der Ferne oder den illustrativen Jagdanklängen des Finalsatzes holte Brahms das semantische ›Draußen‹ ostentativ in die Kammer [...]«<sup>152</sup>, ließe sich ebenso deuten, Brahms verweise die Kammer archaisch auf ihren aristokratischen Ursprung. Die Ursprünge der Kammermusik, einer mit Dahlhaus gesprochen ›ästhetisch-sozialen‹ Kategorie, liegen in der aristokratisch-humanistischen Courtoisie des 15.-18. Jahrhunderts.<sup>153</sup> Die soziale Autonomie gelehrten Umgangs auf Augenhöhe musste man sich ebenso leisten können wie das Jagdrecht. Vom Italien des Quattrocento<sup>154</sup> bis zur späteren Staatsjagd im real existierenden Sozialismus – es wurde buchstäblich draußen, in der Öffentlichkeit von ›Wald und Feld‹ zur Jagd geblasen, um die ordentliche Herrschaft der Jagdherren über Land, Leute und Getier zu demonstrieren.

Horninstrumente rechnen zu den ältesten Instrumenten der *Kulturgeschichte*.<sup>155</sup> Sie waren zu jeder Zeit in kulturelle Überformungen von Natur eingebettet; die ›Natürlichkeit‹, die ihr Klang evozieren mag, ist zweite Natur. Niemand ging oder geht ›einfach so‹, ›ganz natürlich‹, auf die Jagd und stößt dazu ins Horn. Umso mehr wäre das gestopft geblasene Horn schwer denkbar ohne den Dresdner Hof des frühen 18. Jh.: Großzügige finanzielle Förderung durch die sächsischen Kurfürsten Friedrich August I (›August der Starke‹) und seinen Sohn, Friedrich August II machten es der Dresdner Hofkapelle möglich, Hornisten als eine der ersten Musikergruppen überhaupt für das Spiel auf nur *einem* Instrument zu bezahlen und Auftragskompositionen für Horn zu erwerben.<sup>156</sup> Hätten sich außerhalb dieses Biotops Spezialtechniken chromatischer Intonation entwickelt? Bedenkt man diese Herkunft aus der sozialen Nische – wie natürlich wirkt

147 Falke (1997, 37–60).

148 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 134).

149 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 33), Jost (2001, 67).

150 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 19f).

151 Vgl.: Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 376).

152 Loose-Einfalt (2016a, 20).

153 Vgl.: Dahlhaus (1973, hier 561f) und ders. (2001?b, hier 83).

154 Angesehter Ursprung der humanistisch-aristokratischen Kultur, vgl.: Dahlhaus (2001b, 83).

155 Vgl.: Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 361–68).

156 Vgl.: Hiebert (1989, 113) und Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 378f).

das gestopft gespielte und im Hofkapelldienst konzertfähig gewordene *Naturhorn* noch gegenüber seinem rational konstruierten Nachfolgeapparat?

Brahms schreibt aber keine Musik für *Jagd-Horn*, wo er für *Wald-Horn* komponiert. Die oben zitierten »illustrativen Jagdanklänge« sind Anklänge. Charakteristisch für die Komposition ist, dass Brahms zwar für anachronistisches Instrument schreibt, aber aus dessen idiombildender naturtöniger Beschränkung herausfindet; das Idiom nicht verleugnet, sondern bereichert.<sup>157</sup> Er schreibt – wenn man so will – zum Eigentlichen das Uneigentliche, zum Eigenen das Fremde.

Der Bezug auf das anachronistische »Eigene« lässt sich neben seiner sozialen Rahmung auch – und damit wechseln wir die semantischen Stränge – vor dem Hintergrund einer Ästhetik der Melancholie auslegen.<sup>158</sup> Befreit von autobiographischen Semantisierungen wird das Trio Erinnerungsmusik schlechthin:

»Brahms' Kunstanspruch und sein ästhetisches Konzept gehen offensichtlich weit über eine narrative Abbildung autobiographischer Begebenheiten hinaus. Mit dem Horntrio komponierte Brahms hoch implikationsreiche Erinnerungsmusik, die überindividuell als solche wahrgenommen wird, weil sie eben nicht referenzialisiert sein muss: sie hat eine hohe Bedeutsamkeit, aber keine fixe Bedeutung. [...] Sofern Brahms persönliche Erlebnisse verarbeitete, wandelte er sie in genuin musikalische Erinnerungsmomente um.«<sup>159</sup>

Das Erinnern richtet sich in unserer sozialen Metaphorik auf die Einsamkeit und Fremdheit des subjektiven Einzelnen und wird in der Hornstimme inszeniert. Es wird hier aber nicht irgendwie erinnert, sondern schwermütig. Das wäre zwar bereits an der konventionell eher mit dunklen Affekten konnotierten Vorrangigkeit der moll-Teile des Trios festzumachen. Allerdings neigt auch die spezifische Klanglichkeit des gestopft geblasenen Horns dem »Dunklen« zu.<sup>160</sup> Auch auf diese Klanglichkeit ließe sich abstellen, um »Melancholie« zu exemplifizieren.

Gehen wir damit zur Frage nach »Besetzung mit Natur- oder Ventilhorn« über, um die Eigenarten des Hornklangs zu begreifen. – Um Brahms' op. 40 wieder in einen stärker werkimmanenten Nachvollzugshorizont zu rücken, stellte auch Peter Jost diese Frage.<sup>161</sup> Wo Jost ausgehend von spielpraktischen Erwägungen, Ossia-Stellen und Fassungsunterschieden eine im Kompositionsprozess erfolgte Umwidmung des Werkes von Ventil- auf Naturhorn annimmt,<sup>162</sup> widerlegt Loose-Einfalt: Alle fragliche Stellen waren von Anfang an auf Naturhorn ausführbar.<sup>163</sup>

Auf die technischen Besonderheiten des Naturhorns ist später noch etwas genauer einzugehen um eine für die Auslegung des op. 40 zwar einträgliche, aber doch stellenweise zu einseitige Darstellung diskutieren zu können. Indem Loose-Einfalt nämlich ihrerseits für ein stärkeres ästhetisches Moment des Waldhornklangs argumentiert, ist die aufgeworfene Frage prinzipiell noch nicht ver-

157 Ob Nietzsches »in Ketten tanzen« (vgl.: Dorschel (2005, 65f)) wirklich Brahms auf den Begriff bringen sollte, bleibt auch vor dessen Brahms-Rezeption fraglich, vgl: Ickstadt (2014, 473–75).

158 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 14).

159 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 138).

160 Vgl.: Krämer (2009, 457), Jost (2001, 64f), Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 383f).

161 Vgl.: Jost (2001, 71).

162 Vgl.: Jost (2001, 61f). Ebenso: Krämer (2009, 457).

163 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 21–24 und 35).

schwunden – die spezifische Klangfarbe des Naturhornspiels ist nicht notwendig unumstritten von der des Ventilhornspiels zu unterscheiden. Bereits im 19. Jh. – also zur Einführung der neuen Technik – dürfte keineswegs überall überhaupt klar zu hören gewesen sein, ob mit oder ohne Ventil geblasen wurde: »Der Streit, der [...] entbrannte und sich über fast ein halbes Jahrhundert hinzog, entzündete sich nur vordergründig an den musikalisch-klanglichen Unterschieden von Natur- und Ventilhorn, die im Zuge der technischen Weiterentwicklung der Ventilhörner im übrigen weitgehend nivelliert wurden.«<sup>164</sup> War zur Einführung der neuen Instrumente auch mit größeren klanglichen Unterschieden im Spiel zu rechnen, die sachlichen Vorzüge des Instruments sind nicht zu unterschätzen. Auf dem Ventilhorn *muss* kein Ton, *kann* allerdings jeder Ton gestopft erklingen.<sup>165</sup> Komponierenden und interpretierenden Musikern stehen neue gestalterische Freiheitsgrade – und Entscheidungsräume – zur Verfügung.

Dass mit gestopftem Klang strukturbildend gearbeitet werden kann, lässt sich bereits in Brahms' Trio erfahren:<sup>166</sup> Gerade im Kontrast ›offen / gestopft‹ verdeutlichen sich zentrale Werkstationen. So sei bereits ein Charakteristikum des einführenden ›Handweisers‹ die meisterhafte Behandlung des gestopften Horns und die daraus resultierende eigentümlich dunkle Klangmelange.<sup>167</sup> Im *Scherzo* stehen sich die schnelleren Abschnitte und das langsamere *Molto meno Allegro* auch in überwiegend offenem Spiel (Es-Dur) und eher gestopft zu spielenden Linien (as-moll) gegenüber. Im *Adagio mesto* akzentuierten Stopftöne die klimatische Arbeit der Coda<sup>168</sup> und der zentrale strukturelle Einfall der Finalthemenantizipation kann wohl wegen seiner *offen* erschallenden Töne semantisch zum ›Naturruf‹ werden.<sup>169</sup> Durch den ambivalenten Hornklang erfahre schließlich das *Finale* den melancholischen Hinweis auf das, was aktuellem Übermut *fern* läge.<sup>170</sup>

In der Inszenierung des klanglichen Materials wird damit kompositorisches Substrat eines spezifisch Brahms'schen Melancholiebegriffes lokalisiert, den Andreas Ickstadt in größerem Rahmen entwickelte:

Die problematische Komplexität der langen Begriffsgeschichte zur ›Melancholie‹ legt den von Ickstadt gesetzten Fokus auf Brahms' individuelles Verständnis des Konzepts nahe.<sup>171</sup> Briefliche Zeugnisse und komponierte Text-Musik-Bezüge im Werk des Komponisten ließen eine Konturierung dieses Verständnisses zu.<sup>172</sup> Brahms eigne ein ›sensibles Vergänglichkeitsbewusstsein‹. Die damit einhergehende Perspektivierung der Welt entdecke diese in ›Uneigentlichkeit‹ und ›Nicht-mehr-so-sein‹, insofern bspw. erinnert werde, was gegenwärtig nicht mehr (so) ist, wie oder was es zum erinnerten Zeitpunkt vermeintlich gewesen sei. ›Umfassende Zukunftsskepsis‹ und Absage jeglicher Transzendenz-Erwartung zuguns-

164 Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 386). Zu Positionen Berlioz' und Wagners vgl.: Dorschel (2005, 61f). Hugo Riemann scheint Ventiltechnik und Stopfen zu verwechseln, vgl.: Jost (2001, 64).

165 Vgl.: Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 386).

166 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 25–28).

167 Vgl. bspw.: Jost (2001, 67).

168 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 98, 100f).

169 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 95f).

170 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 119f).

171 Vgl.: Ickstadt (2014, 13–35).

172 Vgl.: Ickstadt (2014, 475–79).

ten ›ostentativer Hinwendung zum Diesseits‹<sup>173</sup> ließen sich als Haltungen Brahms' sowohl in anthropologisch-sozialen Horizonten plausibilisieren als auch spezieller auf sein Verständnis der Kompositionsgeschichte anwenden. Brahms' Ästhetik verliere sich geradezu in ›Vergangenheits-Eskapismus‹, bewundere die Meisterschaft früherer Epochen, stelle damit implizit Möglichkeit und Sinn gegenwärtigen künstlerischen Schaffens in Frage.<sup>174</sup> Auf diese Frage antworte Brahms selbst mit Sehnsucht und Vergeblichkeits-Bewusstsein und nicht selten in ironischer Ausdrucks- und Umgangsweise.<sup>175</sup> Affirmation und optimistische Emphase seien ihm daher wesentlich fremd, was sein Schaffen mitunter gründlich zu vorfindlichen ästhetischen Gattungspostulaten in Spannung stelle.<sup>176</sup> Existentielle Konflikte menschlichen Daseins würde er nicht verleugnen, sondern sie im ›Nicht-mehr-Hinschauen‹ übergehen, überzeugt von ihrer Unlösbarkeit.<sup>177</sup> Ließe sich das Verrinnen und Vergehen der Zeit zwar nicht verhindern, der Augenblick könne konzentriert genossen, das Vergehen darüber vergessen werden.<sup>178</sup> Der Rückzug in den ›introvertierten Genuss‹, das ›Auskosten‹ der Melancholie, scheint dabei ästhetisch sublimiertes ethisches Gebot zu sein.

›Absenz und Präsenz zugleich‹ ist die Formel, mit der vorliegend zwar auf die beschriebene Darstellungsweise eines ›melancholisch‹ entdeckten ›Uneigentlichen‹ verwiesen sei. Statt schillernde Begriffe zu bilden, ließen sich von Ickstadt angeführte biographische Zeugnisse Brahms' aber auch nüchtern als manifeste Belege dysfunktionaler Sozialkompetenz lesen:

Äußerungen aus der Zeit der 1858 gelösten Verlobung mit Agathe v. Siebold ließen einen ersten Zugriff auf Brahms' Melancholieverständnis zu.<sup>179</sup> Eine 1886 nachgereichte und von Joseph Victor Widmann überlieferte Kommentierung der damaligen Umstände durch Brahms selbst wäre vorliegend zu beachten: »Mitleid der eigenen Frau bei Mißerfolgen des eigenen Mannes ... puh! Ich mag nicht daran denken, was das, so weit ich wenigstens fühle, für eine Hölle gewesen wäre.«<sup>180</sup> – Wer zwischenmenschliche Bindung scheut aus Furcht vor eigenen und fremden Gefühlen, Affekte nur in Musik ventilieren will,<sup>181</sup> begibt sich zahlreicher wirksamerer Möglichkeiten, eigener Schwermut zu entkommen. Ist die ›Melancholie‹ Brahms' mehr als die affektive Antwort auf diese Dysfunktionalität? Ließe sich aus dem düsteren Affekt tatsächlich Kraft zur gelingenden Lebensführung schöpfen?

Brahms' Melancholiebegriff sei nach Ickstadt wesentlich an ›sensiblen Vergänglichkeitsbewusstsein‹ motiviert. Bewusst erlebte Vergänglichkeit kann nützlich sein: Wenn wir uns bewusst werden, wie viel in unserem Leben *nicht* von unserem Wollen abhängt, machen wir eine ordnende, klärende Erfahrung. Diese erlaubt uns, unsere Kraft besser auf das zu wenden, was uns zu tun möglich ist.

---

173 Vgl. zu beidem: Ickstadt (2014, 476).

174 Vgl.: Ickstadt (2014, 477).

175 Vgl.: Ebd.

176 Vgl.: Ebd.

177 Vgl.: Ickstadt (2014, 478).

178 Vgl.: Ickstadt (2014, 478f).

179 Vgl.: Ickstadt (2014, 39–42).

180 Vgl.: Ickstadt (2014, 42, Fußnote 8).

181 Vgl.: Falke (1997, 98–102).



*Selig sind, die da Leid tragen. Denn sie sollen getröstet werden* – Brahms schrieb im Schaffensumfeld<sup>182</sup> seines Horntrios auch sein *Deutsches Requiem*. *Alles Fleisch, alle Herrlichkeit der Menschen* muss vergehen, *wie Gras und dessen Blumen*. Trost hat erfahren, wer angesichts dieser Gewissheit fragen kann: *Tod, wo ist Dein Stachel?* Das *Deutsche Requiem* spannt eine Klammer auf von schwermütiger Einsicht in Unverfügbares und Fremdes hin zu neu gewonnener Freude und Lobpreis. *Der Tod ist verschlungen in den Sieg*. Diese ambivalente Klammer scheint derjenigen vergleichbar, die in der Finalthemenantizipation des op. 40 melancholisch geöffnet und im Überschwang des Finales geschlossen wird. – Ob Brahms hier *seinen* Trost fand, wissen wir nicht. Das Auferstehungsgeschehen bleibt auch in der Darstellung des *Requiem* wesentlich *Geheimnis*.

Nach Blick auf all diese Befunde geht ein Infragestellen des Hornklanges, seiner Semantik, Klanglichkeit usw. zwar direkt auf das poetische Herz des op. 40. Es trifft aber nur *eine* seiner Kammern, denn es gibt vom Werk autorisierte Fassungen mit Cello und Viola. Brahms ging mit alternativer Besetzung nicht die wesentliche Werkidee verloren. Das Horn akzentuiert die zuge dachte Rolle jedoch naturgemäß. Diastematische und formale Strukturbildung bilden die andere Herzkammer. Die in alternativer Besetzung bloß *gemimte* Hornstimme müsste hier ebenfalls *einsam* und *fremd* dargestellt werden. Es wäre zugespitzt formuliert noch immer auf die Eigentümlichkeit des Hornklanges zu achten, obwohl das Instrument Horn gar nicht erklingt.

Die Gründe, die Brahms zur Besetzungsentscheidung bewogen haben könnten, wurden zu verstehen versucht: Der instrumental bedingte Umgang miteinander und der konnotative Eigenwert des Vergehenden, Anachronistischen, des Fremden und metaphorisch Natürlichen schienen sein Komponieren motivieren zu können. Im Vergehen der Naturhorntradition hat diese ihr Sein. Wir erinnern uns ihrer, laden sie damit gerade mit denjenigen Konnotationen auf, die Brahms zu Pass kommen. Das liegt einerseits teilweise im *romantischen* Deutungshorizont seit Clara Schumann,<sup>183</sup> ist andererseits aber auch Ertrag jeden *memento moris*. Die Romantik scheint Brahms in Erbstücken zu gebrauchen – als Realist.

Die zwei Deutungsstränge – Soziales Geschehen einerseits, Melancholie andererseits – lassen sich prinzipiell zusammenbinden: *Schwermütig wird subjektive Vereinzelung erinnert, um in gelungenem sozialen Umgang die ersehnte Aufhebung zu finden*. Vermutlich wird die Frage nach dem Wert der Klangfarbe stets einen stärker psychisch als physisch präsenten Gegenstand<sup>184</sup> haben. Prüfstein der Antwort wäre die praktische Realisierung mit Ventilhorn. Realisiert werden könnte einerseits Brahms' op. 40 in überlieferter Gestalt. Andererseits ließe sich auch dessen wesentliche poetische Idee in neue Gestalt fassen. In der auf uns gekommenen Werkgestalt des Trio liegt prinzipiell die wesentliche Frage nach dem (Wald-)Hornklang beschlossen – auf diese Frage könnte Goldmann geantwortet haben. Damit hat sich eine Deutung ergeben, in der ein Begriff von Poesie des Brahms'schen Trios den Zugang zu Goldmanns Komposition öffnen kann.

182 Vgl.: Loose-Einfalt (2016a, 14).

183 Vgl.: Jost (2001, 67).

184 Vgl.: Deutsch/Rösing/Födermayr (1996, hier 156).

## 2.2. Hintergrund zu Friedrich Goldmann

Friedrich Goldmann (\*27.04.1941 bei Chemnitz, †24.07.2009 in Berlin) wurde in den heimkehrenden Krieg hineingeboren, aus dem sein Vater nicht zurückkam.<sup>185</sup> Seine Jugend ist die Zeit des Aufbaus einer ›aus Ruinen auferstandenen‹ Heimat. Die Mauern, mit denen seine Generation als junge Erwachsene umschlossen wird, werden 30 Jahre später wieder fallen. Hier könnte – wer wollte – lebensprägende Aufgaben im historischen Wechselspiel von Zerstörung und Neubeginn, von Setzen und Widersetzen, Anschluss und Abbruch erblicken. Vor diesem Hintergrund aber müssten diejenigen Aktivitäten betont werden, die aus Handlungen in wandelnden Kontexten individuell zusammenhängende Lebensgeschichte machen. – Der Blick auf fremde Lebenswelten unterliegt, wie jede Verstehensbemühung, Verzerrungen: Je weiter die lebensweltlichen Kontexte von Interpret und Interpretiertem voneinander abstehen, desto geringer die Wahrscheinlichkeit, unausgesprochen Vorausgesetztes zu teilen. Eine Handhabung dieser Situation schafft die Auszeichnung und Kritik der Interpretation als von Annahmen abhängig und auf bestimmte Fragen Antworten suchend und das weitgehende Explizit-machen dieser Annahmen und Fragen.

Frank Schneider konsolidiert die Lebensgeschichte seines Generations- und Studiengenossen<sup>186</sup> über musikalische Ausbildungs- und Wirkstationen: Als junger Kruzaner erfuhr Goldmann 1951–59 in Dresden die Möglichkeit, eine musikalische Tradition zu beleben, deren sakraler Gehalt eigentlich quer stand zur kirchenfeindlichen Staatsdoktrin. Die gründliche Ausbildung förderte seine musischen Anlagen. Interniertes Zusammenleben und vorgegeben enges Repertoire reizten »geistige und soziale Kollisionsbereitschaft«<sup>187</sup>, stimulierten Begierde und Neugier »auf alles, was international an Neuem [...] mehr zu ahnen als gründlich zu studieren möglich war.«<sup>188</sup> Goldmann begann früh und ausdauernd zu komponieren, bewarb sich erfolgreich zum Kompositionsstudium in Dresden und konnte vor der Immatrikulation (August 1959) noch Karlheinz Stockhausens Spezialkurs der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt besuchen.<sup>189</sup>

In Darmstadt scheint er vor allem eine Ahnung dafür entwickelt zu haben, was er noch lernen wollte: »In Darmstadt wurde mir zum ersten Mal sehr bewußt, wie dünn meine Basis an Kenntnissen, an Wissen und auch an Reflexion eigentlich war.«<sup>190</sup> Lebenslang wichtigen gedanklichen und stilistischen Einflüssen dürfte er damals erstmals ausgesetzt gewesen sein (bspw. Boulez, Varèse, Stockhausen, Nono, Adorno).<sup>191</sup> Helga de la Motte-Haber scheint 1993 nahezulegen, in das Musikschaffen der ganzen DDR sei aus den Ferienkursen »frischer

185 Vgl.: Schneider (1979, 87): Goldmanns Vater war im Krieg gefallen.

186 Beide studierten 1964–68 an der Humboldt-Universität zu Berlin Musikwissenschaften; Schneider wurde nicht unkritisch gar als ›Sprecher einer kleinen Berliner Komponistengruppierung‹ referenziert. Vgl.: Schneider (1994, 101f), Noeske (2005, 133f), Massow/Goldmann (2001, 166).

187 Schneider (1979, 87).

188 Ebd.

189 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 93–96). Der ganze Interviewabschnitt dort ist auch seiner doppelbödigen Einleitung wegen interessant, die auf das Einreißen ›akustischer Mauern‹ zu spitzt.

190 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 93), vgl.: Massow/Goldmann (2001, 166).

191 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 95).

Wind [...] hineingeweht« und vermittelt dies über Goldmanns Teilnahme.<sup>192</sup> De la Motte-Habers Interesse richtet sich hier scheinbar vor allem darauf, dass DDR-Musik jenseits weltanschaulicher Auftragswerke reich war an kritisch fokussierten, ernsthaft und aufrichtig behaupteten kompositorischen Antworten auf *prima facie* rein *musikalische* Materialfragen, in denen sich jedoch *gesellschaftliche* Fragen spiegeln ließen. Solches Verständnis autonomer Kunst und ›realistischer‹ Widerspiegelung sozialer Wirklichkeit stand in Spannung zum Ansatz der ersten gesellschaftlich-funktional komponierenden Generation um Hanns Eisler, deren *eingreifende* Ästhetik wiederum auf die Moderne der 1920er Jahre rekurrierte.<sup>193</sup> Diese ideengeschichtlichen Volten hätte zu überblicken, wer über den Begriff des ›sozialistischen Realismus‹ eine Annäherung an DDR-Musik versuchen wollte.

Goldmanns zunehmende kompositorische Autonomie wurde sowohl in musikalischer Faktur als auch im Dissens zur akademischen Lehre an der Dresdner Musikhochschule manifest. Bereits nach drei Jahren – zwar mit Examen – musste er die Hochschule 1962 wieder verlassen: »Der Student Friedrich Goldmann hatte sich völlig der westlich-avantgardistischen Musik verschrieben und lehnte daher eine Beschäftigung mit dem klassischen Erbe ab.«<sup>194</sup> Bemerkenswert ist diese Aussage, da DDR-Komponisten wie Goldmann die Auseinandersetzung mit traditionellen Formmodellen in den 1960er Jahren offensichtlich aufsuchen und darin ihren westdeutschen Kollegen um Jahre voraus sein sollten.<sup>195</sup> Im Blick zurück berichtet Goldmann 1988, in Darmstadt gerade von Stockhausens souveränem Zugriff *auf die Tradition* beeindruckt gewesen zu sein und das anstehende Studium in Dresden eigentlich mit der Hoffnung auf derartige Aneignung des Erbes verbunden zu haben.<sup>196</sup>

Die folgenden zwei Jahre als Meisterschüler Rudolf Wagner-Regénys in Berlin – der eigentlich gesuchte Lehrer Eisler war 1962 gestorben – wurden produktiver erlebt als die Zeit in Dresden.<sup>197</sup> Sie schulten die bewusste Verfügung über kompositorische Mittel.<sup>198</sup> Ein Folgestudium der Musikwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin vertiefte die theoriegeleitete Reflexion musikalischer Praxis. ›Kenntnis, Wissen und Reflexion‹ – Goldmann scheint sich also nach seinem Darmstädter Erwachen zielstrebig in all diesen Dimensionen entwickelt zu haben. Seit 1968 lebte er als freischaffender Komponist in Berlin.

Seit 1959 war Friedrich Goldmann mit Paul Dessau bekannt. Ohne die Förderung des Älteren wäre dem Jüngeren wohl eine Etablierung als Komponist nicht oder nur viel schwerer möglich gewesen.<sup>199</sup> 1979 gedachte die Akademie der Künste des im Juni verstorbenen Dessaus im sechsten Heft der *Sinn und Form*. Auch Friedrich Goldmann trägt einen Text zur Ausgabe bei, der den Verstorbenen als öffentlicher Geburtstagsgruß eigentlich bereits 1974 hatte erreichen sol-

192 Vgl.: Motte-Haber (1993, 147).

193 Vgl.: Ebd.

194 Bei Schneider (1979, 90) zitiert nach Goldmann.

195 Vgl.: »[...] die Postmoderne manifestierte sich darin [sc. dem Rückbezug] in der DDR früher als in Westdeutschland«, Motte-Haber (1993, 148).

196 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 94).

197 Vgl.: Schneider (1979, 91f).

198 Vgl.: Etwas näher zur Sicht Wagner-Regénys; Sporn (2006, 203).

199 Vgl.: Sporn (2006, 204f), Williams (1995, 27f).

len, damals aber nicht veröffentlicht worden war.<sup>200</sup> Goldmann würdigt die Haltung, aus der heraus Dessau ›produktive Unruhe‹ zu schaffen verstehe und musikalische Selbstgenügsamkeit durch Fragen nach politisch-gesellschaftlicher Funktion von Musik in Zweifel ziehe.<sup>201</sup> Nicht leicht sei Dessaus ›Provokation‹<sup>202</sup> einzulösen, ›Welt- und Notenbild in Übereinstimmung‹ zu bringen. In dieser Formel nutzt Goldmann *mit* Dessau die ästhetische Leitidee des sozialistischen Realismus', um öffentlich auch das Studium »bürgerlicher Musik von Bach bis Boulez«<sup>203</sup> zu legitimieren. Goldmann würdigt Dessau als den »Einzelgänger, der gerade darum immer wieder bemüht ist, das individualistische Handwerk des Komponierens zu überwinden und zu kollektiven Produktionsformen zu gelangen. Wie immer solche Versuche gelingen oder mißlingen, ihre musikalisch-politischen Implikationen bleiben stets aktuell.«<sup>204</sup>

Die Dialektik politisch-kollektiver Normierung einerseits und bewusster Interpretation gesetzter Normen durch individuelle Kunstübung andererseits wird hier als brauchbare kritische Produktionsmethode erfasst; Autonomie und Kollektiv scheinen produktiv aufeinander bezogen. Thematisch ist das Anleiten zur praktisch-kritischen Aneignung des Gewesenen oder Gesetzten bereits 1964 zu erkennen: Im Hanns Eisler gewidmeten Sonderheft der *Sinn und Form* veröffentlichen Dessau und Goldmann gemeinsam eine Besprechung der Eisler-Kantate *Die Teppichweber von Kujan-Bulak*: Das Werk sei inhaltlich auf eine besondere Form der Ehrung bezogen – die Ehrung durch Produktion. Goldmann und Dessau arbeiten in der Faktur der Komposition eine analoge Praxis heraus – »Das Bemerkenswerteste an dieser Kantate ist die Konsequenz, mit der Eisler viele heterogene Elemente in einen strukturellen Zusammenhang bringt und gleichzeitig alle sich bietenden Möglichkeiten nutzt, die Gesamthaltung des Gedichts neu zu produzieren, und – damit über es hinausgehend, es ergänzend – sich doch stets kritisch zu ihm (bzw. dem von ihm Ausgesagten) zu verhalten.«<sup>205</sup> Offenbar ist in dieser Praxis die Möglichkeit von Freiheit entdeckt: In kritischer (Re-)Produktion scheint der schmale Grad beschritten zwischen Selbst- und Traditionsaufgabe.

Den Blick auf lebendige Praxis legt auch das dritte und bislang letzte Auftauchen Goldmanns in der *Sinn und Form* nahe: Die Trauerrede, die Enno Poppe 2009 für seinen Freund und Lehrer hielt, weist auf die nachhaltig Gemeinschaft stiftende Wirklichkeit von Musikschaffen hin.<sup>206</sup>

Der historische Versuch, diese Wirklichkeit staatlicher Kontrolle zu unterwerfen, scheint in der DDR nicht erfolgreich gewesen zu sein. Eher wuchs der vermeintlich *gegängelten* Neuen Musik – »Gemeinschaft gegen die Dummheit«<sup>207</sup> – Bedeutsamkeit in Kontexten individueller und gesellschaftlicher Willensbildungsprozesse zu, welche schließlich den handfesten Zusammenbruch der *gängelnden*

200 Vgl.: Goldmann (1979, 1157).

201 Vgl.: Ebd.

202 Vgl.: Ebd.

203 Vgl.: Goldmann (1979, 1158).

204 Vgl.: Ebd.

205 Dessau/Goldmann (1964, 227).

206 Vgl.: Poppe (2009).

207 Nauck (1993, 120).

Institutionen erwirken konnten. Goldmann selbst versuchte, »in den Institutionen [zu] arbeiten, um sie zu verändern, ein schmaler Grad zwischen geschluckt- und draußengehalten werden.«<sup>208</sup> Er war den vorfindlichen Gegebenheiten dialektisch verbunden; arbeitete kritisch *in* und damit soweit er vermochte *an* ihnen und wurde für die Ergebnisse dieser Arbeit geachtet. – Vorfindliche Verhältnisse können zu ästhetisch provokanten Reibflächen werden. Wo diese Flächen fehlen, schlägt Kunst kaum noch Funken.<sup>209</sup>

Der tiefgreifende Wandel wirtschaftlicher, politischer und sozialer Verhältnisse in der Systemwende 1989/90 könnte also auch ästhetischen Niederschlag gezeitigt haben. Gisela Nauck und Eika Herlyn suchten in Briefbefragungen (Nauck, 1992) bzw. Interviews (Herlyn, 2007) den Kontakt zu Protagonisten der DDR-Musik und werteten deren Rückmeldungen qualitativ aus. Die Untersuchungen verdeutlichen die soziale Bedingtheit musikalischen Schaffens. Goldmann berichtet 2007 abstrakt: »Natürlich hat das [die Wende] Einfluss in meine Arbeit. Es ist ja eine grundsätzliche Veränderung der Lebensverhältnisse.«<sup>210</sup> Er scheint auf die Frage nach hinzugewonnener künstlerischer Freiheit und dem Ende der *Gängelei* zu reflektieren, wo er bemerkt: »Das war im Osten so, dass Strömungen verhindert wurden. Im Westen ist es eher so, weil alles geht, geht nichts. Es wird nichts verhindert und die Politik fühlt sich hier auch gar nicht bemüht, etwas zu machen.«<sup>211</sup>

Goldmann konnte bereits zu DDR-Zeiten regelmäßig ausreisen und Westkontakte pflegen.<sup>212</sup> In größerem Rahmen befundet Herlyn jedoch: »Nach der Wende wurde der Kontakt schlechter, konkurrenzlastiger und vorurteilsgeprägter. Die Komponisten berichten von unterschiedlichen Vorbehalten, denen sie begegneten.«<sup>213</sup> Goldmann kommentiert: »Als Komponist ist man erstmal abgemeldet, aber das war klar.« Denn: »[...] im Westen kennen einen die Leute oft nicht, die Macher, die Dirigenten, und auf die kommt es ja an.«<sup>214</sup> Der Komponist Reiner Bredemeyer, Goldmann über den Altersunterschied von zwölf Jahren hinweg ästhetisch und freundschaftlich verbunden, reflektierte 1992 den Verlust etablierter Kommunikationsnetze noch drastischer – »Wenn Musik ein Eingreifinstrument ist, im Eislerschen Sinne wenigstens in den Kopf, dann muß ich sagen, na gut, Eisler hat verloren, ich auch, es geht eben nicht mehr... Sie hätten wirklich die Neutronenbombe nehmen sollen, dann wären wir alle weg und die Grundstücke hätten sie gehabt, selbst das Meißener Porzellan wäre ganz geblieben. Uns wollen und brauchen die nicht.«<sup>215</sup>

Am Notentext ließen sich die Wendeereignisse aber bei keinem der Interviewpartner direkt ablesen, so das Ergebnis Herlyns 2007,<sup>216</sup> die jedoch auf eigene notentextliche Analysen verzichtet. Erst wenn Musikschaffen auch das Schaffen

---

208 Motte-Haber (1993, 148), vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 90f).

209 Vgl.: Nauck (1993, 128).

210 Aus Transkript zitiert Herlyn (2007, 94, FN 323).

211 Aus Transkript zitiert Herlyn (2007, 61).

212 Vgl. Herlyn (2007, Tabelle 1).

213 Herlyn (2007, 73).

214 Aus Transkript zitiert Herlyn (2007, 89).

215 Vgl.: Nauck (1993, 120).

216 Vgl.: Herlyn (2007, 94f).

sozialen Status' der Agenten einbegreife, ließen sich Veränderungen nachweisen.<sup>217</sup> So soll Goldmann bspw. nach der Wende den quantitativen Fokus seiner musikalischen Arbeit stärker auf die praktische Arbeit als Dirigent und zunehmend auch die Lehre verschoben haben, um von der Nachfrage nach seinen Kompositionen unabhängiger zu werden.<sup>218</sup> Er wurde Professor an der Universität der Künste in Berlin.<sup>219</sup> Auffällig ist, dass er Herlyn gegenüber angegeben zu haben scheint, gar nicht mehr zu komponieren und sich auf andere Tätigkeiten verlegt zu haben.<sup>220</sup> Ob mit dem quantitativen auch der qualitative Fokus seiner Kunst verschoben worden wäre, ist damit nicht beantwortet.

Es erscheint aber irrig, Goldmanns Musik aus ihr äußerlichen Gründen in zwei Teile zerfallen zu sehen – ›DDR-Musik‹ bis zur ›Wende‹, ›nicht-DDR-Musik‹ danach. Es bietet sich eine integrierende Klammer an: die im Verhältnis Individuum / Gruppe funktionale Rolle des Erfahrungsgegenstandes ›Musik‹ als Auslegungsobjekt. Der Goldmann'sche Kunstsanspruch scheint einerseits auf autonome Kunst gerichtet zu sein,<sup>221</sup> andererseits gesellschaftliches Format zu begreifen; scheint aus dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft heraus formuliert zu werden. Auslegend ist dieser Anspruch einzulösen: Ausgelegtes wird durch Auslegende lebendig, Lebendigkeit der Auslegenden an objektive Verbindlichkeit des Vorfindlichen zurückgebunden. Autonomie ist weder der Musik noch den mit ihr Umgehenden abzustreiten. Die musikalische Probe auf Autonomie scheinen sowohl Goldmanns, als auch Brahms' Trio zu bestehen: Robert Schumann rege an, den Titel wegzulassen, um ›Wert und Wirkung‹ einer Musik zu testen.<sup>222</sup> Goldmann wie Brahms betiteln ihr Trio mit der Besetzung. Wir werden also erneut auf unsere zentrale theoretische Forderung zurückgerufen – eine eigene hörende Werkerfahrung zu machen.<sup>223</sup>

Um das Bild ein drittes Mal aufzunehmen und Goldmann abzuwandeln: Musikanalyse ist ebenfalls ein schmaler Grad vorgezeichnet – zwischen der absurden Vorstellung, außermusikalische, zumal politische Entscheidungen schrieben sich direkt in (kammer-)musikalische Faktur ein und ihrer fingierten Alternative, Musik sei nur gehörig zu verabsolutieren, um sie unabhängig vom Kontext ihrer Produktions- und Rezeptionsbedingungen recht zu verstehen. Uns steht dabei ein von zufälligen biographischen und historischen Erwägungen hinreichend abstrakter analytischer Ansatz zur Verfügung, den Schneider schon 1979 aus Kompositionen und Selbstauskünften Goldmanns begriff: »Musizierende Interpreten in bestimmten Gruppierungen und Spielaktionen repräsentieren Modellfälle sozialen Verhaltens und zwischenmenschlicher Aktion, die in der kompositorischen Struktur eines Werkes analog codiert werden können und die sich bei der Aufführung akustisch und optisch realisieren.«<sup>224</sup> Auch vor dem Hintergrund des bei Brahms entwickelten sozialen Deutungsstranges erscheint der Ansatz vielversprechend.

217 Ebd.

218 Vgl.: Herlyn (2007, 76).

219 Vgl.: Nauck (1993, 122).

220 Vgl.: Herlyn (2007, Tabelle 2 ›heutige Lebenssituation‹).

221 Vgl.: Massow/Goldmann (2001, 165f).

222 Vgl.: Thorau (2010, 194–216, hier 197).

223 Auch Thorau nutzte die überlieferte ›Probe‹, um vom Hörerlebnis her den Interpretationsraum eines Werkes ohne denotative Fixpunkte zu eröffnen, vgl.: Thorau (2010, 197).

224 Vgl.: Schneider (1979, 95).

## 2.3. Technisches Apriori

Das Zusammenspiel von Horn, Violine und Klavier steckt auf Grund der unterschiedlichen Stimmungssysteme der beteiligten Instrumente voller Spannungen. Möglicherweise gibt es daher so wenige Exemplare der ›Gattung‹ *Horntrio*. Johannes Brahms entwickelte andererseits gerade in diesen Spannungen erhebliches ästhetisches Moment seines op. 40. Das Unternehmen ›Gattungsgeschichte‹ müsste wohl als Teil der Sozialgeschichte neu geschrieben werden,<sup>225</sup> was vorliegend nicht zentral sein kann. Zweckmäßig bleibt aber, die Natur der Spannungen zu umreißen, die es im Zusammenspiel der drei Instrumente zu vermitteln gilt. Damit muss keine Gattung, sondern können konkrete Konstellationen erfasst werden, in denen Musik stattfindet.

In Blasinstrumenten wird Klang durch stehende Druckwellen in einer durch den Instrumentenaufbau fixierten Luftsäule bestimmter Länge generiert. Die Schwingfrequenz der stehenden Welle – und damit die Tonhöhe des generierten Klanges – ist abhängig von der Laufgeschwindigkeit der Druckspitzen in der Luftsäule, der Laufbahnlänge in der Geometrie des Instrumentenkörpers und der Eingangsfrequenz der schwingungserregenden Energiequelle – im Falle des Horns bspw. der periodisch im Mundstück vibrierenden Lippen der Bläser. Die Laufgeschwindigkeit der Druckspitzen ist temperaturabhängig, unterliegt also im Regelfall nicht der Modulation durch die Instrumentalisten, sondern muss als vorfindlicher Einfluss auf das System vermittelt werden. Laufbahnlängen und Erregungsfrequenzen wiederum sind regelmäßig durch die Instrumentalisten modulierbare Parameter: Prominent sichtbar können Posaunisten bspw. den Zug ihrer Instrumente betätigen und Jagdhornbläser allein durch Änderung der Lippenspannung ihre charakteristischen Frequenzfolgen erschallen lassen.

Sollen sich ein- und auslaufende Wellenzüge zu ortsfesten Extrema überlagern, können die Parameter ›Erregungsfrequenz‹ und ›Laufbahnlänge‹ bei fester Laufgeschwindigkeit nicht beliebig, sondern nur diskret kombiniert werden: Zu einer bestimmten Laufbahnlänge passt eine Grundfrequenz  $f_0$  und ihre ganzzahligen Vielfachen. Die Frequenzen dieses auch als ›Naturtonreihe‹ bezeichneten Spektrums sind unterschiedlich leicht anzuregen. Der Intervallabstand der Reihe ist inhomogen und wird mit wachsender Frequenz kleiner, sodass im oberen sog. ›Clarinregister‹<sup>226</sup> die chromatische Skala genauer approximiert werden kann als im unteren Frequenzbereich.<sup>227</sup> Theoretische Präzision ist mit praktischer Unschärfe vereinbar – im Horn bspw. lassen sich eingeschwungene Systeme durch Änderung der Lippenspannung um ein wenig auslenken, sodass vierteltönige Spielräume um die diskreten Frequenzwerte entstehen.<sup>228</sup>

Eine weitere Chromatisierung des Tonvorrates ist nur durch Kombination von Längen- und Frequenzänderung möglich. Im Falle des Horns ist damit das Motiv für den Einsatz von Stimmbögen umrissen: Mit diesen einsetzbaren Rohrstücke

225 Vgl.: Dahlhaus (2005?, 91).

226 Vgl.: Ahrens/Holmes/Widholm(1996, 373, 379f).

227 Vgl.: Hiebert (1992, bspw. 112, 114f.)

228 Vgl.: Zu ersten ›non-series-tones‹ in der Dresdner Hornliteratur des 18.Jh. Hiebert (1989, 116f).

lässt sich die Laufbahnlänge im Instrument modulieren.<sup>229</sup> Die später aufkommenden Ventilhörner wiederum ermöglichen nur das schnellere Wechseln zwischen verschiedenen dauerhaft im System verbauten Stimmbögen. So besehen ändert das Zu- und Abschalten bestimmter Rohrsegmente nichts an der grundlegenden Charakteristik der Klangerzeugung. György Ligeti kann daher pointieren, er behandle das »Ventil-[Doppel-]Horn [F/B alto] als ein zwölffaches Naturhorn [...]«, <sup>230</sup> von denen er »etwa acht Hörner«<sup>231</sup> kompositorisch verwende: Da es durch die Ventile möglich ist, für jeden Tonnamen der chromatischen Skala eine »passende« Rohrlänge einzuschalten,<sup>232</sup> könnte in dieser Rohrlänge in Folge ohne weitere Schaltvorgänge die jeweilige Naturtonreihe angeregt werden – quasi wie auf dem gleichnamigen Naturhorn.

Bevor allerdings die Ventiltechnik eingeführt wurde, kultivierte die Bläuserszene am Dresdner Hof des frühen 18. Jh. bereits eine alternative Technik der Lauf-längenmodulation – das sog. »Stopfen«:<sup>233</sup> Durch Einführen einer Hand in den Schalltrichter des klingenden Horns ist die Intonation veränderbar und auch die im unteren Register spielenden sog. »Secondhornisten« können ihren Tonvorrat chromatisieren. Die schwingende Luftsäule könne dabei durch »Zustopfen« verkürzt oder durch »Dämpfen« verlängert, der betreffende Naturton also erhöht oder erniedrigt werden.<sup>234</sup> Diese Technik fordert die Instrumentalisten nicht mehr allein hinsichtlich der kontrollierten Lippenspannung, sondern auch in ihrer manuellen Fertigkeit. Sie stellt in festen Rohrlängen Klänge bestimmter, zuvor nicht verfügbarer Frequenzen außerhalb der Naturtonreihe zur Verfügung. Diesen Frequenzen haftet allerdings ein durch ihre Erzeugungsweise distinkter Klang an, der »zum Dunklen, Gedämpften tendiert«.<sup>235</sup> In Kompositionen für Naturhorn muss dieser Klang als Preis des chromatischen Second-Registers hingenommen werden. Seine Trägerfrequenzen lassen sich kompositorisch vermeiden oder explizit einsetzen.

Dorschel und andere argumentieren in Bezug auf Brahms' op. 40 stark auf den Eigenwert des gestopften Klanges, legen damit seinen expliziten Einsatz nahe. Dabei gewinnt gerade Dorschel seinen argumentativen Raum aus der Reflektion von Zeitgeschichte. Verstehen wir Brahms' Komponieren aber primär von musikexternen Überlegungen her – was hinderte uns zu sagen, Brahms habe wesentlich Musik für Waldhornisten geschrieben; vielleicht weil er die leibliche Übung der Klangerzeugung so schätzte, vielleicht weil er die Möglichkeit ex-

229 Vgl.: Hiebert (1989, 116).

230 Vgl.: Gespräch Ligeti/Dibelius, zitiert nach Dibelius (1984a, 58), auch Ligeti (2007, 283).

231 Vgl.: Dibelius (1984a, 58)

232 Die Ventile können kombiniert geschaltet werden, vgl.: Ahrens/Widholm (1996, 401–05). Es ergeben sich beim F-/B-Horn passende Längen für F, E, Es, D in einfachen Lagen des F- und B, A, As, G in einfachen Lagen des B-Rohres. Dazu ließe sich bspw. von der D-Lage aus Des, C und Ces schalten von der G-Lage aus Ges usw. Die Doppelventillagen allerdings seien schwieriger anzusetzen. Auch soll die Intonationsreinheit nicht optimal sein, was aber teilweise ausgeglichen werden könne, vgl.: Ahrens/Widholm (1996, 401–05). Ligeti gibt sich konziliant: »[...] die schwierigen Lagen mit mehrfachen Ventilen kommen [im Horntrio] nicht vor, nur vom F aus F, E, Es, D und vom B aus B, A, As, G, also so etwa acht Hörner.«, vgl.: Dibelius (1984, 58).

233 Vgl.: Hiebert (1989, 118, 122–24, 129–31) zur Stopftechnik und deren »Erfinder«, Anton Joseph Hampel. Vgl.: Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 379–91).

234 Vgl.: Jost (2001, 64).

235 Vgl.: Krämer (2009, 457).



emplifizieren wollte, eine überlebte Praxis lebendig zu halten? Der Klang des gekonnt gestopften Naturhorns im Horntrio wäre Zeichen einer Spielpraxis oder -fertigkeit, welcher durch zeitgenössisch verfügbar gewordene apparativ-technische Modellierung im Ventilhorn plötzlich ein Eigenwert zuwuchs, den der *conservative* Komponist fassen oder bewahren wollte. – So bereichernd diese Auslegung: Brahms gibt eine *funktionale* Deutung der Besetzungsfrage, in der nicht von zu bewahrender Fertigkeit der Hornisten, sondern vom Umgang aller Triopartner miteinander die Rede ist.<sup>236</sup> Natürlich evoziert das Horn als ›fremder Gast‹ eine auslegbare externe Semantik und natürlich lässt sich in dieser die Zeitgeschichte reflektieren. Dennoch steht Dorschels Gang ›von außen nach innen‹ mit der Brahms'schen Intention zumindest in Spannung.

Loose-Einfalt wiederum stellt werkimmanente Bedeutsamkeit des gestopften Hornklanges fest. Besonders überzeugend lässt sich dabei mit dem Klangwertunterschied offener und gestopfter Passagen argumentieren. So gelingt beispielsweise eine klangfarbliche Qualifizierung der offenen Finalthemenantizipation, aus der heraus prinzipiell auf Melancholie und Poesie gedeutet werden konnte. Wir haben gesehen, wie in dieser Auslegung wesentliche Züge des Horntrios begriffen werden können. – Andererseits aber scheint Brahms seinen kompositorischen Anspruch nicht vollständig auf den Klangwert der Stopftöne auszudehnen: Explizit gestopfte oder offene Klänge hat er nicht notiert.<sup>237</sup> Das könnte der Hinweis sein, dass der Komponist schlicht den verfügbaren Gestaltungsraum des Ventilhorns nicht betreten mochte, also bewusst und abschließend nicht für das neue Instrument schrieb. Es könnte aber auch heißen, dass er dem Hornisten souveräne Ausführung der Notation mit seinem jeweiligen Instrument zutraute. Der Spieler entschied dann, in welcher Farbe er den geforderten Ton am besten hervorbringt.<sup>238</sup>

Berücksichtigen wir außerdem, dass Brahms bereits mit der Erstausgabe Fassungen des op. 40 ganz ohne Horn zuließ,<sup>239</sup> scheint er zwar prinzipiell willig, den notwendigen Preis der Chromatik zu zahlen, hätte allerdings nicht beabsichtigen müssen, aus dieser Zahlung wesentliches ästhetisches Kapital zu schlagen. Ob also der Klangfarbe tatsächlich die strukturelle Tragkraft zugeschrieben werden muss, die Loose-Einfalt ihr ertragreich zuspricht, scheint ebenfalls Auslegungssache zu sein. Ausgelegt wird hier auf die Frage, ob sich in den verschiedenen Besetzungen *verschiedene* Werke oder aber verschiedene Momente *eines* Werkes realisieren lassen:

Dass das Stück mit Naturhorn überhaupt spielbar ist und dabei wegen der Weite des Tonraumes notwendig irgendwo zwischen gestopften und offenen Tö-

236 Zu Aspekten der zuvor bereits bestehenden Imitationsgeschichte der Melodieinstrumente Horn und Violine vgl.: Hiebert (1992, 123–127).

237 Die explizite Notation wäre im zeitgenössischen Vergleich wahrscheinlich auch ungewöhnlich.

238 So argumentierte eher bspw. Wagner im *Tristan*, vgl.: Dorschel (2005, 61f).

239 Bereits auf der Titelseite der autographen Partitur der Erstausgabe ist die Violoncell'-Stimme nachträglich zugelassene Alternative, vgl.: Loose-Einfalt (2016c, XVII). Erstes Proben mit Violoncello statt Horn mit Brahms, Levi, von Werner vermutlich im Zeitraum September–Dezember 1865, vgl.: Loose-Einfalt (2016c, XIV). Eine Analyse der »an mehreren Stellen deutlich von der Hornstimme abweich[enden]« Cellostimme, Loose-Einfalt (2016c, XIV), geschah vorliegend nicht.

nen gewechselt werden, wegen der materialen Beschränkungen des Instruments notwendig eine bestimmte Umgangsweise der Triopartner miteinander realisiert werden muss, steht in Spannung zur klanglichen Wirklichkeit alternativer Realisierungen, die sich ebenfalls zwischen den Triopartnern vermitteln ließen. Wir müssen uns also entscheiden, wie stark wir die Parameter ›Klangfarbe‹ und ›Musizierpraxis‹ im musikalischen Materialdenken Brahms' machen wollen. Da von ›Klangfarbenmelodie‹ wohl ausdrücklich erst nach Brahms gesprochen wurde,<sup>240</sup> erscheint zu große Orthodoxie mindestens anachronistisch. Aber auch von ›musikalischem Theater‹ ließe sich bei Brahms nur *avant la lettre* reden.

Dennoch bleibt Brahms' funktionale Begründung der Instrumentierung; das, worum es ihm in der Besetzung ging, scheint in dieser Begründung offen zu Tage zu liegen und konnte oben prinzipiell gedeutet werden. Wahrscheinlich entsprach auch die anfängliche instrumentenbauliche Horntechnik nicht dem heutigen Stand.<sup>241</sup> Brahms' Ablehnung der zeitgenössischen Ventilhörner könnte daher schlicht Ablehnung der (noch) nicht ausgereiften Instrumente und ihrer (noch) nicht souveränen Spieler darstellen, die vielleicht gerade das Neue und Laute am Ventilhorn herausstellten, statt nach Erweiterung der Möglichkeiten unter Erhalt des Bewährten zu suchen.<sup>242</sup> Es ist verkürzt, das Ventilhorn an sich ›zum Lauten‹ tendieren zu hören – die Spieler spielen das Horn, nicht umgekehrt.<sup>243</sup> Brahms' Kommentar auf das unbefriedigend Erlebte am Neuen muss noch kein abschließend für die Zukunft zu bewahrendes Wort sein. Überdies kann die vor-klangliche, in Literatur hinausweisende Semantik des (Wald-)Horns bereits durch den Titel evoziert werden; das Trio als ›(Wald-)Horntrio‹ zu spielen und dabei mit Bratsche oder Cello ›Horn‹ zu mimen, muss nicht minder ›poetisch‹ sein.

Damit werden die unterschiedlichen klanglichen Wirklichkeiten verschiedener Realisierungen nicht bestritten. Im Gegenteil: Diese hörend nachzuvollziehen ist ein sehr einträgliches Unterfangen!<sup>244</sup> Es lässt sich aber gestalterischer Raum im vorfindlichen Material öffnen, der mit gutem Grund frei bespielt werden kann.

In Bezug auf den gestopften Klang ganz anders notiert später jedenfalls Goldmann – hier wird nicht Ligetis Pointe aus dem Ventilhorn gezogen, es beinhalte acht bis zwölf Naturhörner, sondern explizit gemacht, dass gestopfte Klänge vom Ventilhornisten auf *jeder* Tonstufe der chromatischen Skala gefordert werden können.<sup>245</sup> Höreindruck und Analyse werden zeigen müssen, ob und wie Goldmann die Klanglichkeit der Stopftöne hervorgekehrt.

240 Prominent durch Schönberg, welcher Brahms bekanntlich als *Modernen* rezipierte und im Aufsatz *Die Zukunft der Orchesterinstrumente* (1924) davon ausging, ›zugunsten einer neuen Schönheit‹ habe dieser ›im Horntrio selbstverständlich Ventilhorn verwendet‹. Vgl. bei: Dorschel (2005, 64).

241 Vgl.: Ahrens/Holmes/Widholm (1996, 386).

242 So argumentierte bspw. Berlioz, vgl.: Dorschel (2005, 61).

243 Vgl.: Dorschel, (2005, 65). Goldmann bspw. fordert explizit sehr leises Spiel in seinem Trio. Hohe dynamische Flexibilität war stets wesentliche Eigenschaft der Horninstrumente, vgl.: Ahrens/Widholm (1996, 372f).

244 Zu empfehlen ist bspw. die von Kai Christiansen gegründete Kammermusik-Website *earsense*. Unter der URL <https://www.earsense.org/chamberbase/works/detail/?pkey=725> sind allein 11 Aufnahmen des Brahms'schen Trios zu vergleichen (Stand 13.07.2018).

245 So bereits im Eingangsthema, das mit *c* (offen) anhebt und mit *c* (gestopft) endet.

Mit dem Stimmttonproblem liegt im transponierenden Instrument Horn ein weiteres eigentümliches technisches Apriori vor. Darin ist ein wesentliches Stück sozialer Musiziergeschichte umschlossen:<sup>246</sup>

»In den letzten 400 Jahren hat in Europa die für Stimmtöne als optimal geltende Frequenz [...] um etwa 6 Halbtöne variiert. Sah man zunächst [...] nicht die Notwendigkeit festgelegter Normen – da sich z.B. für a-capella Singende ihre Tonhöhe aus dem Tonraum ihrer Stücke ergab, und Instrumentengruppen ihre Instrumente nur in Bezug aufeinander einstimmten –, mußte man sich aber, als schließlich auch andere Instrumente außer der Orgel [...] Eingang in die Kirche fanden, auf Stimmtöne einigen. Zunächst existierten verschiedene Stimmtöne nebeneinander, was bizarr erscheinen mag, aber letztlich geschieht heute dasselbe mit den sog. transponierenden Instrumenten, z.B. Hörnern [...]. [...] Der einzige Unterschied liegt darin, daß heute die Existenz einer einzigen Norm (a'-440) vorausgesetzt wird und davon ausgehend manche Instrumente [...] als ›transponierende‹ und andere als nach Kammerton gestimmte Instrumente betrachtet werden.«<sup>247</sup>

Den Stimmtton dabei »weniger eine akustische als vielmehr eine musikalische Einheit«<sup>248</sup> zu nennen – insofern Stimmung in der Akzeptanz der Hörer legitimiert wird – bringt das soziale Moment schön heraus, auf das es uns ankommt. Im Stimmtton eines Instruments wird ein soziokultureller Standpunkt markiert, insofern im Stimmttonproblem die Notwendigkeit der sozialen Absprache hörbar ist. Eine Verwendung dieser Hintergründe lässt sich bei Goldmann in seinem *Essay für Orchester III* (1971) belegen: In der Komposition werde das a<sup>1</sup> in seiner Funktion als Stimmtton so verwendet, dass kurze einzeltönige Einblendungen des b<sup>3</sup> als »falscher Stimmtton« hörbar werden können.<sup>249</sup>

»Unterscheidet man die unterschiedlichen Ereignisklassen musikalischen Geschehens im Stück danach, ob und in welchem Grad sich die beteiligten Stimmen direkt und hörbar aufeinander beziehen und sind sie demnach als musikalische Analogiebildungen gesellschaftlicher bzw. sozialer Grundsituationen verstehbar, dann wird Musik unter den Bedingungen einer bestimmten Situation als Gegenstand von *Essay III* erkennbar. Zudem ist klar, dass es sich hier nicht um Musik allgemein handelt: Der »falsche« Stimmtton b<sup>3</sup> verweist im Gegenüber zum »richtigen« Stimmtton a<sup>1</sup> ganz allgemein auf eine Abweichung vom »Normalzustand« – es geht also um *neue Musik*.«<sup>250</sup>

Ein weiterer Protagonist der neuen Musik in der DDR, der oben zitierte Reiner Bredemeyer, komponierte wenig früher als Goldmann ebenfalls mit »falschem Stimmtton«. Er »[...] fordert in seinen *Bagatellen für B.*, komponiert 1970, am Schluss »Einstimmen auf <B> unter Verwendung Beethovenscher Rhythmen« und schreibt im Prozess des Einstimmens schließlich dynamische und instrumentale Reduktion vor.«<sup>251</sup> Aber auch Komponisten früherer Jahrhunderte wussten bereits die materialen Spannungen der Zusammenkunft unterschiedlich eingestimmter Instrumente musikalisch erfahrbar zu machen: »Will man den Eigenklang einer bestimmten Tonart berücksichtigen, entsteht durch gleichzeitiges Erklingen zweier verschiedener Tonarten, was oft vorkam, eine bestimmte Farbe.

246 ›Semi-Metaphorik‹: sowohl technisch-musikalisch, als auch gesellschaftlich zu verstehen.

247 Haynes (1998, 1813).

248 Haynes (1998, 1815).

249 Vgl.: Sporn (2006, 212–26, hier 222).

250 Sporn (2006, 223).

251 Sporn (2006, 224).

Dieser Effekt geht verloren, wenn ein Stück auf eine einzige Tonart reduziert wird.«<sup>252</sup> Brahms hingegen scheint im op. 40 sein Material nicht essentiell aus diesen Implikationen zu gewinnen – dagegen sprechen die Alternativfassungen ohne transponierende Instrumente. Obwohl sich zwischen Streichern und Klavier aus analogen Gründen ebenfalls eine stimmliche ›Aura‹<sup>253</sup> einstellt.

Aus der Intervallabstimmung instrumental verfügbarer Tonreihen – der Temperatur – ließe sich nämlich ästhetisches Kapital schlagen. Die Besonderheit des Horns kann mit der uns hier verfügbaren Skizze bereits umrissen werden: Sowohl mit Lippenspannung und Stopftechnik als auch mit der jeweils gewählten Naturtonreihe ist die Intervallabstimmung modulierbar. Es macht einen kleinen Unterschied, ob ein namensgleicher Ton als n-ter Ton der Naturtonreihe a oder als p-ter Ton der Naturtonreihe b realisiert wird.<sup>254</sup> Bereits im 18.Jh. scheint es akzeptierte Kompositionstechnik gewesen zu sein, Naturtönen der Reihe a in Stücken des Grundtones der Reihe b zu verwenden.<sup>255</sup>

Das Klavier verfügt nicht über die Freiheit kurzfristiger Temperaturmodulation – die mehrchörigen Saiten des Instruments werden fest eingestimmt. Um die rechte Stimmung darf gestritten werden: »Wird die diatonische Skala zur Chromatik erweitert, ist eine Entscheidung erforderlich, in welchem Verwandtschaftsverhältnis die einzelnen Töne zum Ausgangston stehen sollen.«<sup>256</sup> Die bspw. von J.S. Bach kompositorisch gefeierte ›wohltemperierte‹ Stimmung ist *ein* möglicher Kompromiss, der alle Tonarten gleichermaßen ›unnatürlich‹ erklingen ließ und den enharmonischen Gang durch den Quintenzirkel akzeptabel machte. Die Steifigkeit der Klaviersaiten bedingt außerdem eine bewusste Abweichung der eingestimmten Oktaven voneinander, um die Inharmonizität der Saiten zu vermitteln.

Die Geschichte der Klaviertemperaturen ist mit der Kompositionsgeschichte polyphoner Musik und deren theoretischer Reflexion eng verwandt zu erzählen, der Begriff ›Klavier‹ hat sowohl Tonsysteme als auch diese Systeme darstellende Instrumente bezeichnet.<sup>257</sup> Hier ließe sich in musikalisch-akustischen Termen anhand des Schwebungs- oder Dissonanzkriteriums der kulturelle Umgang mit Ordnung schlechthin spiegeln. So wurde bereits in der Skizze der Stimmtöne die Wertschätzung charakteristischer tonartlicher Klangfarbe umrissen: Schwebungen (und divergente Intervallproportionen) »können gezielt als Bereicherung des Klangbildes genutzt oder als Störung gemieden werden.«<sup>258</sup> Jedes Zusammenspiel mit Klavier zeichnet einen Teil dieser Geschichte nach.

Die spezifischen Intonationsmöglichkeiten der bundlosen Streicher wiederum werden sehr direkt durch die Spieler verwirklicht: Zunächst können diese die Saiten ihres Instrumentes selbst einstimmen, sodann durch die Auflagepunkte der greifenden Finger die schwingende Saitenlänge und damit die erklingende Tonfrequenz kontinuierlich modulieren. Die klangliche Palette der Instrumenten-

252 Vgl.: Haynes (1998, 1823), dort entwickelt aus Problemen kirchlicher Musizierpraxis.

253 Vgl.: Ligeti (2007, 285).

254 Vgl.: Hiebert (1989, 117f).

255 Vgl.: Hiebert (1989, 119–121).

256 Auhagen (1998, 1833).

257 Vgl.: Henkel/Riedel (1996, 288f).

258 Vgl.: Auhagen (1998, 1831f.)

gruppe ist reich strukturiert, u.a. durch Flageolets (hörbar gemachte Obertöne einer Saite), verschiedene Zupf- Strich- und Schlagtechniken mit und ohne Bogen und Differenzierungen der Grifftechnik. Auf der Violinstimme im Horntrio liegt also eine Vermittlungslast – zwischen der Rigidität des chromatisch temperierten Klaviers und der eigentümlich gebundenen Flexibilität des Horns.

Die eingangs erwähnten Spannungen lassen sich also zwischen den abstrakten Forderungen der Notation einerseits und den bedingten Freiheitsgraden der Klangerzeuger andererseits skizzieren. Verfügbare Gestaltungsmöglichkeiten abstimmend ist zwischen beiden Vermittlung zu erzeugen, kontrolliert vom musikalischen Gehör. Das Hörvermögen, das zwar (kulturell) informiert werden muss, macht die klingende werkimmanente Ordnung erst tatsächlich erfahrbar. In der Aktualisierung des Hörvermögens ist so auch dem auslegenden Perzipienten ein Platz vorgezeichnet, der sich nicht wesentlich von dem des Komponisten oder der spielenden Interpreten unterscheidet: Alle diese Akteure müssen das Erklingende hörend auf Passung hin diskriminieren bzw. vermitteln. Im technischen Substrat jeden Horntrios wird ein sehr traditionell kammermusikalischer Anspruch erkennbar: Hier ist – in deutlichem Kontrast zu außermusikalisch metaphorischer Rede über ›harmonische‹ (gesellschaftliche) Verhältnisse – mit immer bestehenden Spannungen erfolgreich umzugehen.

Das Zusammentragen des Auslegungskontextes geriet recht umfangreich. Bereits im Kontext wurden Bezüge zwischen Goldmann und Brahms besprochen, die im Folgenden das Verständnis des zu analysierenden Werkes grundieren. Der zur analytischen Objektgenese herangezogene Hintergrund dient als ausgewiesene Angriffsfläche für Kritik und erleichtert den Nachvollzug perspektivierter Analyse. Diese Vorarbeiten waren also unverzichtbar.

### 3. Analyse

Der skizzierte Weg, Musik vor ausgewiesenem Hintergrund so zur Sprache zu bringen, dass weder subjektives ästhetisches Erleben noch dessen intersubjektive Nachvollziehbarkeit verloren geht, soll jetzt anhand des bislang kaum analysierten *Trio für Violine, Horn und Klavier* von Friedrich Goldmann auf seine Gangbarkeit erprobt werden.

#### 3.1. Werkanalyse Goldmann

**Überblick:** Goldmanns einsätziges Trio ist anhand notierter Tempo- und Taktwechsel, Generalpausen und der rhythmischen und diastematischen Gestik in Großformteile gliederbar. Dem Stück ist ein 6/8-Takt vorgeschrieben, der für zwei Abschnitte<sup>259</sup> in den 4/8-Takt wechselt. Tempobezeichnungen charakterisieren den Zeit- und Ausdrucksverlauf des Werkes engmaschig: Das Musizieren wird während der 281 Werkтакты 28 mal durch Tempoanweisungen geleitet. Dabei werden vier Hauptmaße angesteuert: (i) *molto calmo*,<sup>260</sup> (ii) *più mosso*,<sup>261</sup> (iii) *quasi* bzw. *molto lento*<sup>262</sup> und (iv) *subito presto possibile*.<sup>263</sup>

Ganztaktige Generalpausen mit Fermate sind an drei Stellen verzeichnet, wobei eine dieser Stellen den letzten Werkтакт ausmacht.<sup>264</sup> An diesen Stellen gelangen Großformteile des Werkes an ihr Ende. An 13 weiteren Stationen wird das komponierte Klanggeschehen zwar ebenfalls durch Fermaten über Pausen angehalten, die Pausen aber durch Haltepedal oder Aushalten eines Tones überbunden.<sup>265</sup> Grosso modo ist das Stück damit dreiteilig hörbar: (I) T. 1–121, (II) T. 122–268, (III) T. 269–281. Die Formteile I und II sind selbst wiederum in Unterabschnitte strukturiert, die im Folgenden genauer beschrieben werden.

Im Werkverlauf kommt eine reichhaltige Palette instrumententypischer Klangfarben und Spieltechniken zu Gehör. Zusammenhänge, die sich anhand idiomatischer Faktoren lokal beteiligter Stimmen gut beschreiben lassen, fallen unter das funktionale Prädikat des ›(Horn-)klanges‹ (F1): Angelehnt an die von Krämer beschriebene strukturelle Bedeutung eigentümlicher Wesenszüge des Horns in Brahms' op. 40, in Goldmanns Trio aber auf alle Partner ausgedehnt, seien (F1) all jene Werkteile, die jeweils nur von einem der Partner dargestellt werden können; die darzustellen in der jeweiligen Form den Partnerstimmen nicht möglich wäre; das je Eigene der Partner. Außerdem gibt es Abschnitte, deren Funktionalität mit dem ›Infragestellen des Grundtones‹ (F2) benannt wird: (F2) seien all jene Werkteile, die in zuvor etablierte Ordnungen nicht einzupassen sind; die diese Ordnungen relativieren. Schließlich wird es nützlich sein, auf das ›Umgehen der Triopartner‹ (F3) zu achten: (F3) seien all jene Werkteile, die durch lokale Interaktion mindestens zweier Partner geformt sind.

259 T. 120–75, T. 255–68.

260 T. 1–34.5, 42–63, 80–95, 176–196, 238–253, 269–281.

261 T. 35.5–41, 64–79, 96–107, 231–237, 254–268.

262 T. 108–117, 197–230.

263 T. 120–175.

264 T. 121, 268, 281.

265 T. 71, 79, 95, 107, 176, 179, 185, 189, 196, 200, 211, 221, 230.

Offenbar werden die Funktionen hier in abstrakterer Form beschrieben als in den Beispielen der theoretischen Vorarbeit. Sie verweisen durch generische Platzhalter auf Klassen konkreter Werkteile. Sie wirken außerdem ergänzend zusammen: F1 bringt Vorauszusetzendes ins Spiel, F2 kann Ordnung relativieren und F3 Ordnung stiften. Die funktionale Analyse richtet sich also darauf, *was die Partner zum Geschehen mitbringen, wie sie es einbringen und was sie im Geschehen gemeinsam hervorbringen*. Das Prinzip, welches das Zusammenwirken der Funktionen organisiert – und als dessen Meister bereits Johannes Brahms beschrieben wurde<sup>266</sup> – ist: *entwickelnde Variation*. Diese Formungsstrategie ermöglicht, Schematismen der Sonatentradition zu relativieren, die nicht nur Goldmann unbrauchbar geworden waren.<sup>267</sup> Das Prinzip bestimmt das Werk in unterschiedlicher Hinsicht, bis hin zur Anwendung auf die Funktionen selbst und gar den Bezug des Ganzen auf die musikalische Tradition.

\*\*\*

Formabschnitt I zeichnet sich durch die kontinuierliche Zergliederung eines vom Horn exponierten melodischen Themas aus. Die Dramaturgie dieser Zergliederung wird im Folgenden in sieben Unterabschnitten beschrieben. Es kommen vielfältige instrumententypische Spielweisen und Klangfarben in verschiedenen stimmlichen Interaktionsmodellen zu Gehör. Durch Rückbezüge, Ableitungen und Antizipationen wird der Abschnitt kompositorisch sehr verdichtet. Der durchgehende Instrumentalklang wird in diesem Abschnitt nur sehr selten von kurzen absoluten Pausen unterbrochen.<sup>268</sup> Der Takt 120 nimmt in Faktur bereits den Formabschnitt II vorweg, in welchem die zeitliche Koordination der Stimmen zur Generierung gemeinsamer sehr kurzer Spielpausen stärkere strukturelle Bedeutung erlangt.

Das Klavier bringt in der ersten Hälfte des Formabschnitts acht mal jeweils zwei- bis viertaktige Akkordfolgen zu Gehör, die anfangs durch gemeinsame Phrasierung eingefasst werden und sich in der Gestalt immer weiter differenzieren.<sup>269</sup> Eine im Vergleich zu den übrigen Passagen zwar deutlich länger andauernde Stelle weicht in ihrer Akkordanzahl nicht stark von den übrigen Stellen ab.<sup>270</sup> Jede dieser Akkordfolgen bringt alle 12 Tonqualitäten der chromatischen Skala, wobei enharmonisch verwechselt wird.<sup>271</sup> In jeder der ersten fünf Folgen sind Sext- und Quintgänge vor allem in der linken Hand wahrnehmbar, die in den übrigen zwei Folgen mit Terzen gefüllt erklingen. Jede dieser bereits im Notenbild auffälligen Quint- und Sextparallelen hat auch charakteristische klangliche Wirkung – bei entsprechender Hörerfahrung entsteht die Allusion eines Hornsatzes.<sup>272</sup> Verstärkt wird die akustische Auffälligkeit der vermeintlichen Hornstimmen durch tonalen Kontrast zur Chromatik des Klaviersatzes.

266 Namentlich von Schönberg, hier nicht weiter verfolgt. Vgl.: Loose-Einfalt (2016, 60, 103).

267 Vgl. zum tradierten Verhältnis von Exposition, Durchführung und Reprise: »Den dramatischen Punkt in bezug auf das Erreichen eines Resultats, das eh schon da war, findest du bei mir nicht.«, Schneider/Goldmann (1988, 102).

268 T. 60–62 passim, 91–94 passim, 112.6, 119.2, 120.1 und .4.

269 T. 4–6, 11–14, 21–25, 26–28, 29–30, 31–34, 60–62, 80–82.

270 T. 96–103, sieben Anschläge.

271 Den fünf durch zwei Bögen gefassten Anschlägen T. 30.2–31.3 fehlt die Tonqualität *b*.

272 Auffällig bspw. in den ersten Anschlägen T. 4–6 und den parallelen Quinten T. 22.

Vor dem Hintergrund der engen Verbindung zwischen temperierter Skala, chromatischer Tonraumorganisation und Entwicklungsgeschichte des Harmonieinstruments Klavier kann im Formteil von instrumententypischer Schreibweise gesprochen werden. Auch die Anverwandlung des Hornklanges durch geschickten Satz der Hornquinten unterstreicht den Charakter des Instruments, das mit Rubinstein gesprochen ein ganzes Orchester in sich birgt<sup>273</sup> oder – prosaischer – paradigmatisches Instrument der Darstellung sämtlicher Orchesterstimmen ist.

**I.1, T. 1–3:** Die Hornstimme stellt in den ersten Takten<sup>274</sup> ein Thema vor, dessen Verarbeitung durch beide Triopartner mit Verklingen der letzten Themennote einsetzt. Das Thema ist gleichmäßig in Vierteln und Achtern rhythmisiert. Es wird durch Phrasierungsvorschriften dreiteilig strukturiert. Einer ersten viertönigen Phrase  $g^1-a^1-c^2-b^1$  (klingend  $c^1-d^1-f^1-es^1$ ) folgt ein dreitöniger, gestopft zu spielender Aufgang  $g^1-a^1-b^1$  (klingend  $c^1-d^1-es^1$ ) und schließlich eine zweitönige offene Schlusswendung  $as^1-f^1$  (klingend  $des^1-b$ ) zum nun gestopften Ausgangston  $g^1$  (klingend  $c^1$ ). Im Folgenden werden die Instantiierungen dieser drei Gruppen auch mit H1, H2 und H3 bezeichnet.

Das  $c^1$  erklingt im Themenverlauf in jeder dieser Gruppen entweder am Anfang oder am Ende und die Tonqualität wird grundtönig hörbar. Weitere Themen-töne exponieren die Kleinterz  $b^1$  (klingend  $es^1$ ) zum Abschluss von H1 und H2 sowie die kleine Sept  $f^1$  (klingend  $b^1$ ) in der Schlusswendung. Die Schlussphrase H3 ( $as^1-f^1-g^1$ , klingend  $des^1-b-c^1$ ) wirkt modal phrygisch. Insgesamt ergibt sich so der Höreindruck eines Themas in c-moll, diastematisch bestimmt durch Sekund- und Terzbewegung.

Das klangfarbliche Spektrum des Themas wird durch Spielweisen im offenen und gestopften Hornklang definiert: In vorgezeichnetem *piano* wird in H1 auf  $a^1$  (klingend  $d^1$ ) crescendiert, decrescendo leitet zum folgenden Spitzenton  $c^2$  (klingend  $f^1$ ) über. Die Schlusstöne sowohl von H1 als auch H2 sind *portato* markiert. Die klangliche Artikulation wird so zwischen dem weichen *legato* der ersten Phrase und den schroffen, explizit gestopft und *>sfz pp<* geforderten Tönen des Aufganges H2 vermittelt. H3 wiederum bringt den Wechsel von offen geblasenem Ton, *legato*-Bindung mit *portato*-Markierung und gestopftem *>sfz pp<* auf nur drei Töne verteilt. Die Phrase fasst das bereits exponierte idiomatische klangliche Material des Hornes auf engstem Raum zusammen und schließt außerdem das Thema ab. Das mehrfache innerthematische Abrücken und schließlich gestopft erklingende Zurückkehren zum initial offenen  $c^1$  führt das Werkprinzip an zentraler Stelle vor.

*Die Abkehr vom und Rückkehr zum Ausgangston  $c^1$  bietet sich als Leitfaden durch die Binnenstruktur des Formteils I an. Wir verfolgen damit die Funktion F2 in ihrer prinzipiellen Deutung. Die Tonqualität c und ihre modal phrygische bzw. äolische tonale Einordnung ist das, was im Rahmen der Funktion F2 zuerst >fraglich< gemacht werden wird.*

273 Heinrich Neuhaus bringt das bei ihm nicht nachgewiesene Bonmot Anton Rubinssteins: »Denken Sie, das wäre ein Instrument? Das sind hundert Instrumente!«, Vgl.: Neuhaus (1967, 45).

274 T. 1–3 und Auftakt.



**I.2, T. 3–7:** Das gestopft *pp* verklingende  $c^1$  des Themas wird vom Klavier *una corda pp* abgenommen<sup>275</sup> und Anfangston einer ersten Themenverarbeitung. Die erklingende pianistische Akkordfolge wiederholt im Fundament diastematisch H1. Die ursprüngliche Rhythmisierung wird unsystematisch augmentiert, wodurch der Eindruck bedachtsamer Bezugnahme hervorgerufen werden kann.<sup>276</sup> Den gestopft zu spielenden Aufgang H2 wiederholt die Klavierstimme nicht, geht stattdessen in den Krebs der Schlusswendung H3 über,<sup>277</sup> nimmt den Schluss also zurück. Die Violine stimmt in das fundamental erreichte  $des^1$  ein.<sup>278</sup> Das Fraglich-Machen des Schlusses wird durch einen zu H3 alternativen diastematischen Verlauf fortgesponnen. Diese Alternative steigt zur Kleinterz  $es^1$  auf und von dort zum grundtönigen  $c^1$  hinab. Das so entstandene Motiv wird unter Beibehaltung des tonalen Materials eine kleine Sekunde abwärts erneut begonnen, die absteigende Kleinterz dabei aber zur verminderten Quarte (notiert) bzw. Großterz  $des^1-a$  ausgeweitet.<sup>279</sup>

Das schließlich *pp subito* nach crescendo erklingende *a* der Violine ist sowohl dynamisch hervorgehoben als auch modal aus dem Kontext der ursprünglichen Themengestalt gerückt: Was wie in Fortspinnung zunächst auf b-dorisch zuzulaufen schien, wird in der fallenden Großterz  $des^1-a$  (statt ursprünglich Kleinterz  $es^1-c^1$ ) missverständlich. Als große Sexte passt *a* hörbar nicht mehr nach c-moll. Auch Moduswechsel nach c-dorisch scheidet aus, da die phrygische Sekunde  $des^1$  erhalten blieb.

*Die Ansätze von Klavier und Violine ergänzen sich: Das Klavier liquidiert tonale Bezüge in vollchromatischer Harmonisierung und bringt die phrygische Sekunde  $des^1$  in fragliche Position, indem im Krebs auf diesen Ton zurück gegangen wird. Die Violine versucht kontrapunktisch in einen anderen Tonraum zu führen, nachdem die Schlusswendung H3 umgekehrt wurde.*

**I.3, T. 7–15:** Der dritte Themendurchgang stellt erstmals im Werkverlauf Phasen längerer unmittelbarer Interaktion der Partner aus. Bereits der Themeneintritt ist ein klangschönes Unisono beider Melodieinstrumente im  $c^1$ .<sup>280</sup> Die Violine hält solange aus, bis das Horn die ursprüngliche Diastematik von H1 statt zum klingenden  $es^1$  eine Kleinterz aufwärts zum klingenden  $g^1$  geführt hat.<sup>281</sup> Im weiteren Werkverlauf wird um die richtige Deutung dieses  $g^1$  gerungen werden: Würde man H1 eine Kleinterz aufwärts beginnen, dabei aber im ursprünglichen tonalen Material verbleiben, würde die Phrase nicht in c-moll, sondern im parallelen Es-Dur erklingen. Für H1' ergäbe sich die Tonfolge  $es^1-f^1-as^1-g^1$ . Käme statt  $g^1$  das  $ges^1$  am transponierten Phrasenende zu Gehör, wäre H1 von c-moll nach es-moll transponiert worden. Die Tonfolge  $es^1-f^1-as^1$  wird im Werkverlauf an einigen Stellen wiederkehren und kann als Signatur dieser anlaufenden, aber noch nicht umgesetzten Alternative gelten. Erst mit dem Folgeton fiel die Entscheidung, ob in Es-Dur oder es-moll musiziert wird.

275 T. 3.

276 T. 3–6.

277 T. 5.

278 Ebd.

279 T. 5–6.

280 T. 7.

281 T. 8.

Die kontrapunktische und harmonische Entwicklung zwischen Violin- und Hornstimme erscheint höchst implikationsreich: Zum gehaltenen  $d^2$  (klingend  $g^1$ ) der Hornstimme macht die Violine im doppelten Sinne einen *Vorschlag*.<sup>282</sup> Sie übernimmt *dem Namen nach* den Halteton des Horns ( $d^1$ ) und skizziert von dort aus die diastematische Synthese aus H2 und H3, wobei die Position des Grundtones  $c^1$  ausgelassen wird ( $es^1-des^1-b$ ). Nach den Vorschlagsnoten verhält die Violine auf  $b$ . Das *dem Klange nach* vom Horn noch gehaltene  $g^1$  – ursprünglich Quinte zu  $c^1$  und potentielle Großterz in Es-Dur – wird durch diesen Einwurf des Triopartners als klingender Leitton eines Terzquartakkordes über  $b$  ( $Es^7_{/b}$ ) mit dominantischer Strebung nach As-Dur hörbar; derjenigen Tonart, deren Material mit c-phrygisch identisch ist. Die Hornstimme lässt sich tatsächlich zum auflösenden Schritt nach klingend  $as^1$  verleiten, während aber die Violinstimme noch immer auf  $b$  aushält und nicht etwa nach  $as$  zurückgeht. Die Verlaufserwartungen beider Stimmen scheinen nicht zueinander zu passen; es kommt nicht zur gemeinsamen Auflösung der dominantischen Strebung. Die mit  $as^1$  sich in Folge ergebende kleine Sept über  $b$  ließe sich als Rahmen eines auf Es-Dur strebenden  $B^7$  hören. Es wäre aus der Ordnung um  $c$  in Richtung auf die zweite terzverwandte Alternative verwiesen. Dieser Rahmen wird aber nicht gefüllt: Vielmehr geht die Hornstimme den tonal missverständlichen Weg  $as^1-ges^1-es^1$  hinab<sup>283</sup>;  $ges^1$  fällt lokal aus dem Rahmen, ist weder in As-Dur noch in Es-Dur plausibel.

Erst *in F* wird der Weg kontrapunktisch verständlich: Dem Namen nach übernimmt das Horn nämlich die von der Violine vorgeschlagene Synthese aus H2 und H3  $es^2-des^2-b^1$ . Notiert *in F*, erklingt  $as^1-ges^1-es^1$ . Die Violine kehrt zum in I.2 entwickelten  $a$  zurück, das ›Missverstehen‹ beider Stimmen setzt sich fort. Das Horn geht noch weiter zurück – zum ursprünglichen klangfarblichen Ablauf seines Themas H1-H2-H3: Nach nunmehr ausgedehntem *legato*-Part mit schließender *portato*-Markierung – also analog der Klangfarben von H1 und hier wie dort mit Markierung auf klingend  $es^1$  – folgen ›sfz pp‹ gegebene Stopftöne wie in H2 und schließlich eine explizit offen eingeleitete dreigliedrige Schlussgruppe, die im Unterschied zu H3 allerdings keinen gestopften Schlusspunkt setzt.

Das markant erklingende  $des^1$  der gestopften Tonfolge hat an Ort und Stelle<sup>284</sup> doppelte Funktion: Ursprünglich verlieh es phrygischen Charakter an H3 und wurde kurz darauf als im Notat getrübe Großterz angespielt. Vor dem  $a$  der Violine ergibt sich dieser Klangeindruck erneut. Die Violinstimme scheint darauf im Ablauf noch weiter zurückzuspringen, bringt im sekundschriftigen *Vorschlag* den unveränderten Tonvorrat von H1 ( $c^1-d^1-es^1-f^1$ ), erreicht daraus schließlich das zuvor besondere  $ges^1$  und verhält darauf, kurzfristig decrescendierend bis *pp*. Das Horn wiederum folgt wie erwähnt vom  $des^1$  klangfarblich seinem ursprünglichen Thema und übernimmt wieder die Diastematik der Violine; diesmal aber nicht dem Namen, sondern tatsächlich dem Klange nach. So verstanden gelangen beide Stimmen schließlich erneut zum Unisono – im klingenden  $ges^1$ .<sup>285</sup> – Aus dem unisono anlaufenden gemeinsamen Umgehen mit dem Themenmaterial

282 T. 8–9 und dann auch 10.

283 T. 9.

284 T. 10.

285 T. 10–11.

wurde in produktivem ›Missverstehen‹ ein unisono gehaltenes *ges*<sup>1</sup> gewonnen. Eher klangfarblich statt tonal gehört, hat die Interaktion beider Partner ein weiteres Ergebnis: Das Horn stopft zum Schluss nicht mehr und kann gerade deswegen mit dem Klang der Partnerstimme verschmelzen.<sup>286</sup>

Die stimmliche Interaktion der beiden Melodiestimmen lässt sich auch im größeren Rahmen eines – mit Schönberg gesprochen – ›vagierenden‹, verminderten Septakkordes über *a* deuten: Dem eröffnenden *a* der Violine folgt das klingende *c*<sup>1</sup> des Hornthemas.<sup>287</sup> Das erste ›Missverständnis‹ führt zum klingenden *es*<sup>1</sup> des Horns und schließlich wurde in unterschiedlichen Perspektiven *ges*<sup>1</sup> erreicht.<sup>288</sup> Werden verminderte Septakkorde als Septnonakkorde ohne Grundton aufgefasst, wäre der strukturbildende Akkord des Abschnittes also  $\mathbb{F}^{7/9-}$ . Das vagierende, zu ungewisser Fortsetzung einladende, Moment des Abschnittes ist im Unisono von Geige und Horn ebensowenig zu neuer Ordnung entschieden, wie der dritte Themendurchgang beendet: Das Klavier bringt eine chromatisch harmonisierte Akkordpassage,<sup>289</sup> deren Fundamentalnoten aber nicht wie zuvor auf die thematischen Tonqualitäten bezogen sind. Das *ges*<sup>1</sup> der Partner wird zu Beginn (mit *fis*<sup>1</sup> verwechselt) abgenommen und die drei Stimmen erklingen für einen halben Takt gemeinsam. Tonal kann die Stelle in einem großen D-Dur-Nonakkord mit Terzbass gehört werden. Die Klavierstimme wäre dann, gleichsam festen Grund suchend, vom oben ausgelassenen Grundton des  $\mathbb{F}^{7/9-}$  noch eine Kleinterz hinabgestiegen. Das Miteinander der Stimmen wird jedoch durch die enharmonische Verwechslung *fis*<sup>1</sup>/*ges*<sup>1</sup> getrübt, dem *wohltemperierten* Klavier geläufig, von Horn und Geige aber lokale Intonationsentscheidungen erfordernd.

Die Geste des Klaviers verhält unschlüssig. Die punktierten Achtel am Ende des Einwurfs können den Schlussgedanken aus I.2 erinnern: In beiden Fällen wird das gleichmäßig rhythmisierte Hornthema in bewegtere Gestalten fortgesponnen. Damit wird jetzt in drei Dimensionen am Thema gearbeitet: klangfarblich, diastematisch, rhythmisch. Die Violine fügt ein Phrasenfragment ein,<sup>290</sup> das die Fundamentalnoten *d*<sup>1</sup> und *f*<sup>1</sup> der Klavierstimme sowie eingangs erneut das *ges*<sup>1</sup>/*fis*<sup>1</sup> aufgreift. Die Vorschlagsgestik wiederholend scheint sie dann<sup>291</sup> – ähnlich dem vormaligen Solo<sup>292</sup> – die initiale Gestalt von H3 zu umspielen, stellt dabei *g*<sup>1</sup> und *b*<sup>1</sup> aus und drängt damit sanft dominantisch aus dem vagierenden Feld hinaus zur Wiederkehr des ursprünglichen c-moll. Jetzt erst steht der thematische Durchgang vor seinem Ende.

Es ergibt sich damit einerseits der Befund einer beachtlichen Zergliederung der geordneten Hauptthemengestalt: Klangfarbe und Diastematik sind voneinander getrennt sowie die Diastematik in neue tonale Rahmungen zu fassen versucht worden. Rhythmisch wurde das Gleichmaß des Themas gelockert. Dabei

286 Exkurs: Auf der hier verwendeten, 2007 eingespielten Aufnahme des Trios erklingen die Stoptöne von Anfang an in sehr geräuschhafter, hell schnarrender Farbe. Das Geräuschhafte kommt der Werkidee entgegen, wie sich im Verlauf herausstellen wird.

287 Beides T. 7.

288 T. 9 und 11.

289 T. 11–14.

290 T. 13–14.

291 T. 15.

292 T. 6.

wurden erste Abschnitte gemeinsamer klanglicher Arbeit bewältigt, welche mit Rücksicht auf die materialen Besonderheiten der beteiligten Instrumente gut zu deuten sind. Prominent war die zentrale Episode produktiven ›Missverstehens‹ in Eigenheiten des transponierenden Instruments Horn begründet. Diese Deutung des Werkabschnittes stellt auf die Besonderheit des Horns ab, transponierendes Instrument zu sein. Im Notenbild kommt die Stelle einem Missverstehen der transponierenden Notation gleich: Die notierten Tonnamen gleichen einander, aber es erklingen nicht dieselben Töne. Auch das ›Ringens‹ um die Alternative  $g^1/ges^1$  wurde gedanklich an Transpositionsproblemen motiviert. Es deutet sich hier an früher Stelle an, dass die entwickelnde Arbeit am Thema nicht nur mit den Ohren verfolgt werden kann.

*Auch in Goldmanns Trio lassen sich die ersten 16 Takte als ›Handweiser‹ des Werkes auffassen. Sie exponieren die drei eingangs genannten Funktionen und das Prinzip entwickelnder Variation anhand eines idiomatischen Hornthemas, seines Infragestellens und der Interaktion der Triopartner miteinander. Drei thematische Dimensionen werden separiert: Diastematik und tonaler Kontext, Klangfarbe und Vortragsart, Rhythmik bzw. zeitliche Koordination. Dabei kehrt das ursprüngliche Thema in hörbar veränderter Gestalt wieder. Die folgenden Themendurchgänge werden die hier vorgezeichneten Gedanken aufgreifen, weiterentwickeln und darin das Werk ausführen.*

**I.4, T. 16–41:** Nach dem dominantischen Ausschleichen des vagierenden Moments bringt die Violine nun in der Tat das grundtönige  $c^1$ ,<sup>293</sup> gefolgt von Skizzen zu H1 und H3. Das Horn vervollständigt diese Skizzen, stopft das initiale  $c^1$  jedoch und bringt danach diastematisch den Krebs von H1.<sup>294</sup> H2 wird ausgelassen, gestopft erklingt stattdessen ein einzelnes  $h$  (notiert  $fis^1$ ) und in Folge der offen geblasene Aufgang  $a-c^1-d^1$ .<sup>295</sup> Das im Anschluss erreichte  $es^1$  – zunächst gestopft – wird über vier Takte ausgehalten.<sup>296</sup> Vor diesem Hintergrund fährt die Violine fort, bringt die phrygische Diastematik von H3 und macht darauf erneut *Vorschläge*, die das Horn diesmal jedoch nicht *verleiten*. Nach raschem Erreichen des vermeintlich finalen thematischen  $c^1$  scheint ein Fortspinnen des Hauptgedankens angestrebt; als solle dieser, wenn nicht von innen zu ändern, wenigstens über sich hinauszutreiben sein.<sup>297</sup> Die Violine zielt über  $as$  und  $a$  erst zum  $g$ ,<sup>298</sup> danach zweimal wieder auf  $as$ .<sup>299</sup> Im letzten dieser vier Takte scheint die Stimme wieder mit Material aus H2 und H3 zu arbeiten, ginge also – im Krebs – wieder in den thematischen Ablauf zurück. Dabei wird erneut – wie auch in der *vorwärts* gespielten ›Synthese‹ des ersten *Vorschlages*<sup>300</sup> – das  $c^1$ , jetzt aber auch das  $d^1$  ausgelassen und stattdessen auf dem Schlussston  $es^1$  aus H2 eingehalten, welches noch immer vom Horn erklingt. Indem dann auch das Klavier dieses  $es^1$  abnimmt und harmonisiert, finden alle drei Stimmen zum ersten mal

---

293 T. 16.

294 T. 16f.

295 Ebd.

296 T. 18–21.

297 Ab T. 19.

298 T. 19.

299 T. 20.

300 Vgl.: T. 8f.

in ein auch gleichlautend notiertes Unisono. Das Klavier knüpft in allusorischem Hornsatz ein klangliches Band zur Hornstimme. Thematisch wird dabei der Krebs der präfinalen Thementöne (*b-des<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>*)<sup>301</sup> in den Sopran transponiert, statt *e<sup>3</sup>* – wie es lokal die Transposition des ganzen Motivs erfordern würde – aber auf *ges<sup>3</sup>* als Spitzenton gesteigert.<sup>302</sup> Es ergibt sich, wie in der vorherigen Fortspinnung der Schlussphrase durch die Violine,<sup>303</sup> ein als Großterz hörbarer notierter Quartsprung, hier allerdings aufwärts: *d<sup>3</sup>-ges<sup>3</sup>*.

Die folgenden Takte sind geprägt von der klanglichen Interaktion zwischen Klavier und Horn. Der pianistische Hornquintensatz wird weiter verwendet. Das Einstimmen des real erklingenden Horns in die allusorische Hornstimme des Klaviers macht Differenz und Verschmelzung beider Partner hörbar und betont die bereits signifikante, hier in der Lage umgestellte Tonfolge *es<sup>1</sup>, f<sup>1</sup> und as<sup>1</sup>*.<sup>304</sup> Zunächst scheinbar heterophon zu dieser Verschmelzungsübung beginnt die Violine eine ausgedehnte Monodie. Diese wird durch Achtelpausen zergliedert und in großen Intervallsprüngen akustisch einprägsam vorgetragen. Die Partnerstimmen folgen zunehmend imitatorisch<sup>305</sup> bzw. sogar in partiellem Unisono.<sup>306</sup> Die von Klavier und Horn begonnene ›Verschmelzungsübung‹ wird so um das melodische Material der Violine herum von allen drei Stimmen fortgesetzt und im Ausdruck intensiviert. Sowohl Tonhöhen als auch -stärken werden kontinuierlich gesteigert. Aus der großen Sept *c<sup>2</sup>-h<sup>2</sup>* kommend, konvergieren Horn und Violine schließlich im *es<sup>2</sup>*, das nach Erreichen noch anschwillt.<sup>307</sup> Das Klavier steigert in einer bimanualen Serie vollchromatischer Griffe bis in die viergestrichene Oktave, dynamisch bis zum zweifachen *forte*, erreicht linker Hand ebenfalls *es<sup>2</sup>*, relativiert das Aufwärtsstreben schließlich aber im raschen Sturz auf *ges<sup>1</sup>*.<sup>308</sup>

Das so erreichte *ges<sup>1</sup>* wird diesmal<sup>309</sup> durch Violine und Horn zum *fis<sup>1</sup>* umgedeutet und abgenommen.<sup>310</sup> Unisono und im zweiten Haupttempo (*più mosso*) tragen die beiden Stimmen eine achttaktige Linie vor, die schließlich in die Wiederkehr der Hauptthematik führt und darin das Ende des Themendurchgangs anzeigt. Erneut sind es die Töne *es<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>*,<sup>311</sup> die in der Vorbereitung dieser Wiederkehr eine Rolle spielen: Sie werden gemeinsam mit dem Grundton *c<sup>1</sup>* durch das Klavier mit Pedal aus der Linie der beiden Stimmen hervorgehoben. In der Pedalisierung über *c* ergibt sich nun der Höreindruck eines kleinen Mollseptakkordes mit Quinte im Bass (*F-<sup>7</sup>/<sub>c</sub>*). Das Tempo wird stark verlangsamt, der Abschnitt verklingt im gehaltenen Pedal.

*Dieser Themendurchgang war auffallend länger als die vorherigen. Er brachte klangliche ›Verschmelzungsübungen‹ und bekannte thematische Marker in einer ausgedehnten Fortspinnung des Hauptgedanken zu Gehör.*

301 Vgl.: Erste Synthese in der Violinstimme, I.2, T. 8–9.

302 T. 22.

303 Vgl.: T. 6.

304 T. 23, 25 und 27.

305 Ab T. 28.

306 T. 29–30.

307 T. 32.

308 T. 34.

309 Vgl.: T. 11.

310 T. 34.

311 Vgl.: T. 23, 25, 27.

**I.5, T. 42–55:** In *tempo primo* und unisono beginnen Horn und Violine den fünften Themendurchgang.<sup>312</sup> Vor gehaltenem  $c^1$  der Violine erklingt in der Hornstimme H1 in rhythmisch verändertem Krebs.<sup>313</sup> Das Haltepedal im Klavier wird geschlossen und eine *staccato* und 4:6 gegen den 6/8-Takt abgehobene, gegen die Horn- und initiale Violinstimme absteigende Linie erklingt. In durchbrochener Arbeit tragen in den Folgetakten<sup>314</sup> immer je zwei Stimmen – zuerst Klavier und Violine – die charakteristische plastische Phrasierung dieser Linie vor. Die Hornstimme verbleibt eingangs beim ursprünglichen Thema, lässt dabei aber wieder die Tonqualitäten von H2 entfallen und überträgt die Klangfarbe der Phrase inklusive der Klangwirkung des  $\text{>sfz pp<}$  auf die stattdessen geblasenen Töne.<sup>315</sup> Diese Töne sind: aus H3  $des^1$  (notiert  $as^1$ ),  $es^1$  (notiert  $b^1$ ) – Schlussston der Gruppe H2 – und schließlich  $ges^1$  (notiert  $des^1$ ) – hypothetischer Schlussston der nach es-moll transponierten Phrase H1.

Dabei ist  $ges^1$  vor auf  $a^1$  decrescendierender *staccato*-Linie der Partner<sup>316</sup>, nicht wie gehabt  $\text{>sfz pp<}$  zu spielen, sodass der gestopfte Hornklang in den auditiven Vordergrund der *staccato*-Plastik gelangt und als darin einbezogen erscheinen kann. Tatsächlich jedoch pausiert das Horn in Folge. Es hatte auch nach dem ersten Umlegen der Klangfarbe von H2 auf andere als die ursprünglichen Töne nach Erreichen von  $ges^1$  pausiert,<sup>317</sup> bringt jetzt schließlich ein gestopft notiertes und wieder  $\text{>sfz pp<}$  zu blasendes  $a^1$  (klingend  $d^1$ ), bevor es in die Imitation der entwickelten *staccato*-Phrasen übergeht; offen geblasen, aber *staccato* phrasiert.<sup>318</sup> Statt in durchbrochener Arbeit musizieren Klavier und Horn in fugatohaft imitatorischer Verfolgung: Dem Lauf des Horns über zwei diastematische Hochpunkte entspricht das Klavier mit leichtem Verzug und anderen Hochpunkten.

Die Violine pausiert und setzt erst wieder mit dem Gang  $g-e^1-gis^1$  ein.<sup>319</sup> Erneut wird  $\text{>Verschmelzung<}$  inszeniert, denn keine dieser drei Tonqualitäten trägt die Violinstimme allein vor: Das  $g$  ist für eine kurze Zählzeit in allen drei Stimmen notiert, das  $e^1$  erfährt eine Einfärbung durch einen Akzent des Klaviers, dem  $gis^1$  schließlich strebt auch das Horn zu (notiert  $es^2$ , klingend  $as^1$ ). Die Violine überführt das gemeinsam akzentuierte Klangband in eine einprägsam solo vorgetragene Halbton-Trillerfolge,<sup>320</sup> deren notierte Gestalt (drei gleichlange Klänge, alle  $\text{>sfz pp<}$  zu spielen) und innerthematische Stellung (vor folgendem H3) funktionale Analogie zum oben vom Horn ausgelassenem H2 anzeigt. Ein ohne Verzierung vom Horn abgenommenes klingendes  $des^1$  leitet zu H3 über. Die deutlich erkennbare phrygische Gestalt beschließt den Themendurchgang und ist gestopft zu spielen.<sup>321</sup>

---

312 T. 42.

313 T. 43.

314 T. 44–50.

315 T. 44–45.

316 T. 45.

317 Vgl.: T. 10–15.

318 T. 47–51.

319 T. 50.

320 T. 51.

321 T. 54f.

*In diesem Durchgang wurde klangbandliche ›Verschmelzung‹ oder Klangsynthese stärker also zuvor erprobt. Im Unterschied zu I.4 wurden auch schroffe Klänge statt sanfter Klangbänder gemeinsam zur Darstellung gebracht. Das entwickelnde Geschehen war durch einige Verweise auf H2 bezogen, scheint damit den ganzen Durchgang als ein Verweilen bei dieser gestopften Phrase und ihrer charakteristischen Klangfarbe auszuweisen. Aufgrund der exemplifizierten klanglichen Schroffheit wäre eher von granularem oder additivem Ineinandertupfen als von Verschmelzung zu sprechen.*

**I.6, T. 56–106:** Die Folgetakte verweisen der Gestalt nach auf die Vorschlagsinteraktion zwischen Violine und Horn in I.3.<sup>322</sup> Der mit gestopftem *a* begonnene und über *h-d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>* offen fortgesetzte, dabei von *pp* auf *mf* crescendozierende Anstieg des Horns bringt den Tonvorrat von a-moll ohne *c* und erreicht den selben Spitzenton wie die Parallelstelle. Die Violine macht erneut einen *Vorschlag* und ergänzt dabei das tonale Material der Hornstimme um *b* und *as<sup>1</sup>*. Das Horn folgt diesmal nicht dem diastematischen Verlauf der Vorschlagsnoten, sondern dem im Anschluss an *as<sup>1</sup> tenuto* gespielten Weg *b<sup>1</sup>-des<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>*. Das war bereits in I.4 der Krebs des ursprünglichen Vorschlags.<sup>323</sup> Beide Stimmen treffen sich so im *forte* gehaltenen *es<sup>2</sup>*,<sup>324</sup> die Hornstimme ergänzt zuvor noch die zunächst ausgelassene Tonqualität *c<sup>(2)</sup>*.

Das Unisono der Melodiestimmen wird von einer ruppigen Akkordfolge des Klaviers unterbrochen.<sup>325</sup> Den Höhepunkt dieser Einlassung bildet ein aufwärts geführtes Arpeggio in zweifachem *forte*.<sup>326</sup> Beschlossen wird die Folge von einem abwärts erklingenden Arpeggio.<sup>327</sup> Als erste und letzte Fundamentalnote der Folge erklingt vom Klavier *es<sup>2</sup>*, das Violine und Horn schließlich auch wieder abnehmen und anschwellen lassen, um ihre Interaktion in einer Art fortzuführen, deren Modell in I.4 erstmals vorgestellt wurde.<sup>328</sup> Dabei wirkt die Linie *es<sup>2</sup>-f<sup>1</sup>-as* strukturbildend.<sup>329</sup> Die ruppige Akkordserie des Klaviers lässt sich – das wurde eingangs erwähnt – mit sieben Parallelstellen in Beziehung setzen, sticht aus diesen allerdings in ihrer Phrasierung hervor. Allusorische Hörner sind in den überwiegend ausgeterzten Akkorden nur schwach und in bislang ungewohnter Clarinlage sowie ungewöhnlich schroffer Phrasierung zu vernehmen. Allerdings begünstigt das dreistimmige Unisono im *es<sup>2</sup>* die Bildung von Klangbändern. Nach dieser Rekapitulation kommt es in Folge zu Neubildung von Interaktionsformen.

Dabei scheint die Idee der Spielfigur Arpeggio auf die Vermögen der einzelnen Instrumente umgelegt zu werden. Das Klavier gibt einen arpeggierten Vorschlag zum *e<sup>1</sup>* (tonales Material sind F- und Des-Dur-Dreiklänge).<sup>330</sup> Das *e<sup>1</sup>* wird vom Horn gestopft als Pedalton abgenommen und ausgehalten, während die Violine ihrerseits einen verminderten Dreiklang über *e<sup>1</sup>* mit übermäßiger None *fis<sup>2</sup>*

322 Vgl.: T. 8–10.

323 Vgl.: T. 21 und 8–9.

324 T. 59.

325 T. 60–62.

326 T. 61.

327 T. 62.

328 Vgl.: T. 34–41.

329 T. 62–64.

330 T. 66.

und *g* im Bass arpeggiert.<sup>331</sup> Im Anschluss repetiert das Horn auf dem offen geblasenen Pedalton in schnellen Triolen. Die eintaktige Interaktionsfigur zwischen Horn und Violine wird wiederholt. Die Wiederholung ist ebenfalls eintaktig, allerdings werden nun in gleicher Zeit mehr Anschläge gegeben, wodurch der Eindruck eines entschlosseneren Umsetzens der Figur entsteht. Schließlich übernimmt die Klavierstimme sowohl den motorischen Gestus der Arpeggios als auch das Zeitraster der triolischen Repetitionen. Über der *una corde* und mit offenem Pedal zu spielenden Klangfläche des Klaviers glissandierte das Horn<sup>332</sup> und tremolierte die Violine, bevor sie das gelöst anmutende dreistimmige Interagieren mit der bekannten Arpeggio-Figur von *fis*<sup>2</sup> nach *g* schließt. Das Horn hatte diesen Ton im Hintergrund gestopft *pp* angesetzt und überbindet den Beschluss der Geige im Crescendo auf *mf*. Die Violine setzt vom *as* erneut an. Der folgende analoge Beschluss wird durch ausgehaltenes *es*<sup>1</sup> überbunden und leitet zu einer weiteren Dynamisierung des neu gewonnenen Interaktionsmodells über: Ausgehend von der Folge *es*<sup>1</sup>-*f*<sup>1</sup>-*as*<sup>1</sup> entwickelt die Violine eine aufwärtsweisende tremolierte Linie,<sup>333</sup> die schließlich auf *d*<sup>3</sup> zum *Rallentando* kommt.<sup>334</sup>

Horn und Klavier folgen dem Aufwärtstreben mit markanten Linien, halten aber vor der Violine wieder ein. Das noch offene Pedal des Klaviers erzeugt einen Hallraum für das *Rallentando* der Geige. Rhythmisch und diastematisch voneinander unterschieden, finden die drei Stimmen hier erstmals im Werkverlauf zu einem gemeinsamen Spiel; gestisch analog, aber heterophon. – Ein ›Heureka!<-Moment? Dafür klingt die Stelle nicht affirmativ genug. Eher ein immer weiter getriebenes Ausprobieren dessen, was ›einfach so< gemeinsam möglich ist.

Nach einer kurzen Akkordserie des Klaviers<sup>335</sup> geht die Violine, die das *d*<sup>3</sup> nicht hat abreißen lassen, über *tenuto es*<sup>2</sup>-*f*<sup>1</sup>-*as* zur Vorstellung einer bislang nicht gehörten, sehr idiomatischen Spielweise über und bringt eine Flageoletmelodie zu Gehör, die das Klavier pointillistisch begleitet.<sup>336</sup> Das Horn musiziert daraufhin ebenfalls in bislang nicht gehörter und idiomatischer Manier: signalartig, akzentuiert, am ehesten hier als andernorts im Werkverlauf Jagdtopik evozierend. Dazu gibt das Klavier erst akkordische Begleitung,<sup>337</sup> bevor es seinerseits einen Lauf auf *as*<sup>4</sup> startet, welcher die vorherigen tremolierten Passagen der Violine an Intensität noch zu überbieten scheint und auf dem erreichten Spitzenton repetiert. Im Hintergrund dieses Schlusslaufs erreicht das Horn nach klingend *es*<sup>2</sup> gemeinsam mit der unmerklich *pp* einsetzenden Violine das *f*<sup>2</sup>. Das Klavier stürzt in die drastische Finalgeste eines ›*sfffz*<-Clusterarpeggios, die in der Klangwirkung auch das Horn ganz maskiert. Aus dem Hallraum dieses Zusammenbruches erklingt im Höreindruck unvermutet das von der Violinstimme durchgehaltene *f*<sup>2</sup> – und wird zum ins Flageolet entrückte *as*<sup>2</sup> weiterführt.<sup>338</sup>

331 T. 67.

332 T. 69; eine ungewöhnliche, aber offensichtlich mögliche Spielweise.

333 T. 75.

334 T. 79.

335 T. 80–82.

336 T. 82–91.

337 T. 94–105.

338 T. 105–108.



*Der letzte Themendurchgang brachte das bislang breiteste klangfarbliche Spektrum zu Gehör. Dabei wurden verschiedene Techniken des Verwischens der Tonstufen erprobt: Arpeggio, Glissando, Flageolet, Cluster. Außerdem wurde erstmals ›einfach so‹ gemeinsam drauflos musiziert.*

**Coda, T. 107–121:** Die folgende Solokantilene der Violine nimmt in Tempo-bezeichnung (*quasi lento*) das spätere *molto lento*<sup>339</sup> aller Partner vorweg. Der klangliche Ausdruckscharakter der Stelle ist bestimmt von künstlichem und natürlichem Flageolet sowie *sul ponticello*-Spiel. Über sich nach *rallentando molto* anschließende Skizzen charakteristischer vorheriger Fakturstellen – im Klangeindruck *col legno* akzentuiert – verweist der Formteilschluss zurück in das vergangene Geschehen.<sup>340</sup> Nach Taktwechsel verweist er auch nach vorn, indem ein wesentliches Fakturelement des Formteils II antizipiert wird – das gemeinsame ›Abklopfen von Einzeltönen‹, das später näher erläutert wird.

**Synopse:** Beginn und Ende der Abschnitte I.1–6 wurden jeweils durch Abkehr vom und Rückkehr zum grundtönigen *c*<sup>(1)</sup> zu fassen versucht. Zu beobachten waren lokal sehr dichte Verweise, globale Parallelen, nachvollziehbare Entwicklungen. Dabei wurde kein Schematismus der Entwicklung im Formteil gefunden. Das könnte damit zusammenhängen, dass Goldmann den programmatischen *Sprung* als ästhetisch-kompositorisches Prinzip zulässt.<sup>341</sup> Der rote Faden entwickelnder Variation, den wir durch den Formteil legen wollten, ist aus mehreren Stücken gesponnen, deren Ende und Beginn nicht immer zweifelsfrei bestimmt werden können. Ihr Kontinuum aber ist deutlich erfahrbar.

Eindrücklich bleiben vor allem jene klanglich integrierten Stellen, an denen sich hörbare Grenzen der Stimmen aufheben. Diese Stellen haben sich wie nebenbei im verfolgten thematischen Prozess ergeben und machen doch das Eigenste des Formteils aus. Sie sind der akustisch evidente Beleg gelungenen Umgangs der Partner miteinander. Dort, wo nicht mehr zweifelsfrei zu benennen ist, ob gerade das Horn, die Violine oder das Klavier für den vermeintlichen *Hornklang* verantwortlich ist, wird dieser Klang zum nicht zu fassenden Zeichen dessen, worum es im Werk geht.

\*\*\*

Formteil II löst sich vom Zergliedern des Eingangsthemas und liefert über weite Strecken das parallele dreistimmige Musizieren nach, das von einem *Trio* vielleicht erwartet wird. Bereits im flüchtigen Blick auf das Notenbild lassen sich drei Teile erkennen, die auch hörbar stark im Ausdruck differieren: Die beiden II.a-Teile (T. 122–196 und T. 231–268) sind überwiegend von raschen Spielbewegungen (*presto possibile*) in 16-teln bis 32-teln erfüllt. Im II.b-Teil (T. 197–230) wird hingegen *lento* mit lang überbundenen Vierteln gearbeitet.

---

339 T. T 201–230.

340 Vgl.: Pointillistische Klavierbegleitung analog der ersten Violinkantilene T. 91–93, 4:6- bzw. 5:6 rhythmisierte Sechzehntel-Folgen analog der durchbrochenen Arbeit T. 43–50, Klavier-Arpeggio in weiter Lage im weitesten Sinne analog der zum Cluster gesteigerten Einwürfe innerhalb I.6.

341 Vgl.: Zum ›Sprung‹: Schneider/Goldmann (1988, 103f), unter dem Begriff der ›Kontingenz‹ erfasst: Kyburtz (2016, 3–7) und als Vielfalt möglicher ›Les- und Hörarten‹: Gottstein (2016, 44f).

**II.a/a', T. 122–196/231–268:** Wesentlich wiederkehrende Strukturmerkmale der beiden .a-Teile sind:

- solo gegebene Bartók-Pizzicati der Violine, die mit Auftakt- oder Startsignalcharakter Einzeltöne in 16teln markieren und zu neuen Ansätzen im gemeinsamen Spiel der Partner aufrufen. Diese ›Signale‹ werden zunächst sehr regelmäßig ungefähr alle zehn Takte gegeben,<sup>342</sup> bevor das etablierte Geschehen aus dem Tritt zu geraten scheint und zwischen Violine und Klavier mehrfach ohne Horn der Neuansatz probiert wird.<sup>343</sup> Das Klavier antwortet den Startsignalen der Geigenstimme in diesen ›Neuansätzen‹ jeweils mit weit aufgefächerten Einzeltoneinwürfen, denen der geordnete Gang der vorherigen Passagen fehlt. Das Intermezzo unterbricht lokal eine dreistimmige Passage einfacher Violin-Pizzicati und begleitender Klavier-Staccatos,<sup>344</sup> die wieder aufgenommen und in ein Bartók-Pizzicato mit gleichzeitig erklingendem gestopften und danach ausgehaltenen Hornston geführt wird.<sup>345</sup> Später im Werkverlauf wird das ›Signalgeben‹ variiert wiederholt.<sup>346</sup>
- die Verwendung des verfügbaren Tongebungsspektrums der Violine in seinen eher geräuschhaften Anteilen; wo nicht gezupft wird, wird in verschiedenen Stricharten akzentuierend mit dem Bogen gearbeitet, bis hin zum *martelé*<sup>347</sup> und einem *spiccato*-haften Glissando.<sup>348</sup> Auch von den übrigen Instrumenten wird überwiegend akzentuierendes und plastisch geräuschhaftes Spiel gefordert. Dabei werden vom Horn keine Stopftöne, eher Ansatz- und Dynamikakzente gefordert. Auch in der Klavierstimme reichen dynamische Akzente bis zum stählern hämmernden *martellato*.<sup>349</sup> Die Strukturbildung im überwiegend Geräuschhaften erreicht im Zuschlagen des Klavierdeckels,<sup>350</sup> notierten Schlägen auf A- und E-Saite (*col legno*),<sup>351</sup> auf Hornmundstück<sup>352</sup> sowie auf Klavierdeckel,<sup>353</sup> -kasten<sup>354</sup> und Violincorpus<sup>355</sup> seinen Höhepunkt. Hier wird diastematische Motivbildung vollständig zurückgenommen, ohne die werkimmanente Interaktion der Partner auszusetzen.
- in hohem Tempo präzise koordinierte gemeinsame Spielpausen aller Partnerstimmen, die in 16teln innerhalb parallel geführter rascher 32tel-Ketten und Triller gefordert werden und den Eindruck eines mehrstimmigen

342 T. 126, 137, 147, 157, 163, (120).

343 T. 167–171.

344 T. 163–167.

345 T. 172–175.

346 T. 254, 260, 280.

347 T. 127, 128, 141, 142, 150, 158, 260, 262, 264.

348 T. 249.

349 T. 138, 140–142, 154, 187.

350 T. 280.

351 T. 241–245, 280.

352 T. 240–246, 272–274, 279.

353 T. 238–245, 269–274.

354 T. 274, 276.

355 T. 269–279.

Verbundes in absolutem Gleichlauf erzeugen.<sup>356</sup> In den noch diastematisch verfassten Abschnitten wird hier bereits rhythmische Synchronisation als gemeinsame Leistung inszeniert.

Das Musizieren der Partner vollzieht sich abschnittsweise differenziert: Es gibt Strecken gelösten ›Drauf-los-Musizierens‹ aller Stimmen in locker gefügter bis heterophoner Passung,<sup>357</sup> von Bartók-Pizzicati eingeleitet und den angesprochenen Synchronisationsübungen des ›Gleichlaufs‹ jeweils vorausgehend.<sup>358</sup> Alle Stimmen bringen im ›Musizieren‹ weit ausholende, in ihren triolischen Achteln und punktierter Motivik von den zeitgleich erklingenden gleichmäßigen 32tel- und 16tel- Läufen abstehende, mitunter kantilenenhafte oder deklamierende Linien, die sich untereinander gestisch zwar ähneln, allerdings keiner hörbaren Ordnung unterworfen zu sein und auf kein Ziel zuzuschreiten scheinen. Der Eindruck eines ›hohlen‹ Treibens wird sehr stark, wo das Klavier in unmotiviert wiederholten Ketten von Akkordvorschlägen die Läufe der übrigen Stimmen wie im Nachschlag mitklatschend antreibt.<sup>359</sup>

Daneben gibt es Abschnitte vorsichtig ›vorantastender‹ Repetitionsformeln auf Einzeltönen, deren Bewegungsrichtung unter den Stimmen mit leichtem Verzug weitergegeben wird.<sup>360</sup> Dem Klavier wird hier bimanuales Einzelton-Repetieren notiert, das auditiv je nach Tempo und pianistischer Fertigkeit mikrotemporale Rauheit und visuell eindrucksvolles In-die-Tasten-Klöppeln nach sich zieht. Diese Abschnitte enden jeweils abrupt nach *crescendo* auf *forte* und diastematischem Aufwärtsstreben. Sie vermitteln den Eindruck verstört vorsichtiger, sich hochschaukelnder und schließlich erschrocken abgebrochener Suche: Ein Trippelschritt folgt dem anderen, kein Partner wird aus den Ohren verloren und doch gelingt keine Affirmation.

Ein dritter Abschnittstyp inszeniert im Hallraum des pianistischen Haltepedals das antizipierte ›Abklopfen von Einzeltönen‹.<sup>361</sup> Hier werden einzelne Tonqualitäten gemeinsam repetiert und dem verklingenden Ergebnis dieses ›Abklopfens‹ nachgelauscht. Zwischen der Gestik des ›Vorantastens‹ und des ›Drauf-los-Musizierens‹ scheint das ›Abklopfen‹ zu vermitteln; es lässt sich mehr Zeit für die einzelnen Tonqualitäten und schließt bereits in der Antizipation<sup>362</sup> an das Signal eins Bartók-Pizzicatos an. Im globalen Vergleich zwischen den Abschnitten fällt außerdem auf, dass das erste ›Abklopfen‹ durch eine Triller-Linie der Violine beschlossen wird, deren Hauptnoten vom Horn parallelisiert werden.<sup>363</sup> Eine ähnliche Trillerlinie – damals noch ohne Parallelstimme – wurde erstmals in I.5 als Vertreter des in der Klangfarbe gestopften H2 hörbar.<sup>364</sup> In II.a folgt der Stelle der Übergang zum bedeutsamen Formabschnitt II.b. Das zweite ›Abklopfen‹<sup>365</sup>

---

356 T. 144–146, 156–157.

357 T. 126.4–134, 137.4–142, 147–154, 157.4–162, 260–267.

358 T. 143, 155.

359 T. 147–154, 158–160, 260–265.

360 T. 122–126, 135–137, 255–259.

361 T. 177–184, 253.6–254.

362 Vgl.: T. 120.

363 T. 186–187.

364 Vgl.: T. 52–53.

365 T. 254.

ist sehr viel kürzer als das erste und schließt sich in II.a' einer geräuschhaften Rücknahme diastematischer Motivbildung an. Es leitet über ein letztes kurzes ›Tasten‹<sup>366</sup> zum finalen ›Drauf-los-Musizieren‹<sup>367</sup> über. Auch hier wird auf Klangfarbe und Funktion des gestopften Hauptthemenabschnittes verwiesen, indem das lokale Bartók-Pizzicato einen unmittelbar zuvor gegebenen gestopften Horn-ton imitiert, der den zuvor deutlich vernehmbaren Krebs von H2 in den Krebs von H1 fortführt.<sup>368</sup>

Mit Blick auf den überwiegenden Anteil unter Beteiligung aller Partner dargestellter Werkabschnitte scheint der Formteil II auszuführen, was der Formteil I vorbereitet hat: ein gemeinsames Musizieren. Allerdings wurde aber auch im vorherigen Formteil schon miteinander musiziert. Das Geschehen erscheint jedoch in den schnellen Abschnitten des zweiten Formteils uneigentlich, nachge-reicht, oberflächlich zusammengehalten. Die Unterschiede in den Interaktionsfor-men sind quantitativ und qualitativ festzumachen – es wird häufiger und wenn, dann nicht so kleinteilig verweisend miteinander umgegangen. Sowohl das ›Ab-klopfen von Einzeltönen‹ als auch das ›Vorantasten‹ der Partner scheinen aber die vormaligen Werkteile des ›Infragestellens‹ auf neuer Ebene funktional zu be-erben: Bereits der erste in Antizipation ›beklopfte‹ Ton ist das mikrotonal diffe-renziert notierte *cis*<sup>1</sup>/*des*<sup>1</sup>.<sup>369</sup> Die in Intonation zu entscheidende *Großterzfrage* aus I.2 scheint also wieder offen.<sup>370</sup> Das folgende kleinschrittige ›Vorantasten‹ kann die Frage allerdings keiner befriedigenden Antwort zuführen – die sich im Repetitions-geschehen ergebenden Intervalle sind ungeeignet, tonale Ordnung um c-moll aufzuhellen.

Das erste Bartók-Pizzicato der Violine scheint diesem Eindruck wie in einer Geste des ›Schwamm drüber!‹ zu trotzen. Die folgende erste Runde heterophonen ›Drauf-los-Musizierens‹ scheint ähnlich wie die Skizze im Abschnitt I.6 aus-zuprobieren, was trotz der ungeklärten Ordnungsfrage zusammen möglich ist. Ein erneut ›tastender‹ Einschub wird wieder überwunden.<sup>371</sup> Auffälliges Ergebnis dieser gemeinsamen Arbeit sind die gelingenden ›Gleichläufe‹ der Partner. Be-reits im Formteil I wurde Synchronisation mit Aufkommen der dreistimmigen Ar-beit wichtiger. Prominentes Beispiel war die in der Coda rekapitulierte ›durchbro-chene-Arbeit‹-Station in I.5. Das ›Musizieren‹ im Formteil II klingt trotz der par-tiell eindrücklich gelingenden Integration nicht ungetrübt: Es wirkt zwar mach-bar, aber plan- und ziellos, heterophon und vermeintlich ohne tieferen Sinn. – Der mehrfache ›Neuansatz‹ von Klavier und Geige und das hohl klatschende ›Antreiben‹ des Klaviers wurden angesprochen. Den ›Neuansätzen‹ folgt das zweite, intensivierte ›Abklopfen‹, die global an H2 und lokal an vorherigen ›Gleichlauf‹ erinnernde Trillerlinie, schließlich der Rückgang auf das im untersten Register solo geführte Klavier.<sup>372</sup> Wir erreichen bildlich gesprochen den Grund des ›Geklopfes‹ und des ganzen Werkes:

366 T. 255–259.

367 T. 260–267.

368 T. 252–256.

369 T. 120.

370 Vgl.: T. 5–6, oben zur Großterz *a*-(*des*<sup>1</sup>/*cis*<sup>1</sup>) in Abschnitt I.2.

371 T. 135–137.

372 T. 191–200.

**II.b, T. 197–230:** Das *molto lento* gewinnt aus einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Wirkung. Durch Generalpausen mit Fermate in drei Teile gegliedert, die aber im durchweg notierten Haltepedal des Klaviers einem gemeinsamen Raum angehören, scheint das musikalische Geschehen von der Praxis des Einstimmens inspiriert zu sein. Durch rhythmisches Modell und diastematische Entwicklung ist der Abschnitt dabei interessanter anzuhören als ein tatsächliches Einstimmen. In abwechselnder Reihenfolge und extrem weit aufgespreizter Lage bringen alle drei Stimmen jeweils Instanzen einer gemeinsamen Tonqualität zu Gehör. Das Klavier ergänzt unsystematisch chromatische Akkorde, während die beiden Melodiestimmen in den klangfarblichen Variationen des Flageolets, der gegriffenen und offenen Saiten bzw. in verschiedenen Oktaven und notwendig auch verschiedenen Ventiltzügen den Ambitus ihrer Instrumente anhand der jeweils intonierten Tonqualität darstellen. Zu jedem neuen ›Einstimmen‹ wird das Haltepedal des Klaviers gesäubert. Es ergeben sich also jeweils erneut beeindruckend auflaufende Obertonspektren, in welchen die Frage nach der Stimmigkeit der drei Stimmungen hörend zu beantworten wäre. Die Stimmen werden überwiegend von unten nach oben durch die Oktavgleichheiten geführt, im Gesamteindruck ergibt sich sowohl in den einzelnen Tonqualitäten als auch in der Prozessabfolge der Eindruck einer aufhellenden Entwicklung.

Notierte man die so eingestimmten Tonqualitäten in einer diastematisch aufwärts weisenden Reihe ergäbe sich bspw. die Folge  $f-as-b-g-a / c^1-des^1-h-d^1 / fis^1-es^1-g^1$ . Einander folgende ›Fundamentalnoten‹ des Geschehens sind in dieser Reihe nie weiter als eine Terz voneinander entfernt, und können entfernt an die terz- und sekundschriftige Motivik des Hornthemas und dessen Verarbeitung erinnern: Hört man das *g* der ersten Folge als Durchgang zum *a* – es erklingt im lokalen Vergleich verhältnismäßig kurz und ohne akkordische Füllung –, scheint die Folge eine transponierte Variante von H1, wobei die letzten drei Phrasentöne der Originalgestalt im Krebs erklingen. Sowohl Krebsgänge als auch missverständliche Transpositionsversuche waren früh im Werkverlauf als Möglichkeiten entdeckt worden, die tonale Ordnung in Frage zu stellen. Die diastematische Parallele  $des^1-h-d^1 / fis^1-es^1-g^1$ , scheint H3 zu variieren, wobei jeweils die letzten beiden Phrasentöne gegenüber der Originalgestalt verschoben erklingen. Das aus den ›Fundamentalnoten‹ als einzige aufwärtstransponierte Tonqualität hervorstechende *fis* wird im Unterschied zu den mikrotonalen Intonationsfragen in I.3<sup>373</sup> und I.4<sup>374</sup> von allen Stimmen in gleichem Tonnamen gefordert. Im Klangeindruck wird die Stelle durch gemeinsames Anschwellen der Dynamik von Horn und Violine akzentuiert.

**II.a', T. 231–268:** Nach diesem Abschnitt gehen die Partner auseinander: das Klavier diastematisch abwärts, die Geige aufwärts. Das Horn verbleibt im  $d^1$  und beginnt eine mikrotonale Intonationsübung, deren Klangeindruck an jammernde Katzen erinnern kann. Hier wird die klangliche Realität mikrotonaler Unschärfe statt in harmonischer Spannung in einsamer Übung erfahrbar. Der Deckel des Klaviers wird geschlossen. Der notierte Moduswechsel von auditiver zu

373 Vgl.: T. 11.

374 Vgl.: T. 34.

visueller Komposition ist – für Goldmann nicht untypisch<sup>375</sup> – als musikalisches Theater zu verstehen: Die rigide chromatische Ordnung der weißen und schwarzen Tasten ist überwunden – um welchen Preis? Wer im *molto lento* den Unterschied der Stimmungen hört und sich daran stört, muss wohl auf Diastematik ganz verzichten. Die Triopartner klopfen in Folge rhythmisch synchronisierte Geräusche.

*Der Verlust der Diastematik verdeutlicht ex negativo die Spannungen im physikalisch-materialen Substrat jeden Horntrios. Das Ergebnis des nur noch rhythmischen Musizierens wirkt im Vergleich zum Spiel davor ungleich uninteressanter, wenngleich es präzise koordiniert ist. Wer käme auf die Idee, hier noch ein Horn klingen zu hören?*

Das rhythmisch organisierte Zusammenspiel dreier geräuschklopfender Partner funktioniert und nimmt Fahrt auf. Der Deckel wird wieder geöffnet<sup>376</sup> – kommt es zur Zugabe? Im Hornquintensatz erinnert das Klavier sehr dezent vormaliges Musizieren.<sup>377</sup> Erneut verfällt das Horn in einstimmigen ›Katzenjammer‹,<sup>378</sup> geht daraus in den hervorstechenden Krebs der zuvor diastematisch oft entfallenen gestopften Phrase H2 über und erreicht das gestopfte *es*<sup>1</sup>.<sup>379</sup> Im Anschluss werden – nach in der Einsatzfolge variiertem Bartók-Pizzicato – die Hauptspielformen aus Formteil II.a wiederholt: ›Abklopfen‹, ›Tasten‹ und ›Drauf-los-Musizieren‹. Die repetitierten Noten des ›Abklopfens‹/›Tastens‹ sind dabei zunächst das vom Horn abgenommene *es*<sup>1</sup>, dann *f*<sup>1</sup>, *d*<sup>1</sup> und *c*<sup>1</sup> – der vollständige Krebs von H1.<sup>380</sup> Das ›Drauf-los-Musizieren‹ steigert sich in eine intensive Geste aller Stimmen, deren Klang nach *glissando* der Violine und *quasi tremolo* des Horns abrupt abreißt.<sup>381</sup> Der Klavierdeckel wird in ganztaktiger Pause mit Fermate wieder geschlossen.

**Synopse:** Vor dem technischen Apriori jeden Horntrios scheinen die schnellen eher geräuschhaften und die langsam melodischen Formteile zwei Richtungen derselben Frage zu bedeuten – der Frage nach gelungenem Umgang mit mikrotonaler Stimmabweichung. Stimmfragen waren historisch ursächlich für Stopftechnik und Ventilhornentwicklung. Stopftöne des Ventilhorns wurden im Werkverlauf geräuschhaft inszeniert und stachen eher hell und schrill hervor, als dass sie den Klang verdunkeln und zu Dezenz einladen würden. Schließlich trafen sich *alle* Stimmen im Geräuschhaften. Rücksichtsvoll musizieren mussten die Triopartner trotzdem miteinander. Die Coda des Formteils I lässt sich vor dieser Auslegung als Rekapitulieren dessen deuten, was nach den ›Verschmelzungsübungen‹ noch an Integrationsarbeit zu leisten übrig blieb – es wurden Stellen rekapituliert, an denen auf H2 verweisend (v.a. I.5) die Versuche der Geräuschinte-

375 Vgl.: Zur prinzipiellen Kenntnis des Konzepts vom ›musikalischem Theater‹: Schneider/Goldmann (1988, 103f), zur ›akustischen und optischen Realisierung‹: Schneider (1979, 95), unter dem Aspekt weiter ausgreifender ›Rationalisierung musikalischer Parameter‹: Santos (2016, 27–29).

376 T. 245.

377 T. 246–248.

378 T. 249–252.

379 T. 252–253.

380 T. 254–256.

381 T. 265–267.

gration bzw. des Verwischens mikrotonaler Tonqualitätsunterschiede bereits vergleichsweise weit vorangetrieben worden waren, die bereits den Gestus des ›Drauflos‹ entwickelten (v.a. I.6).<sup>382</sup>

In struktureller Parallele zu den dunklen Formteilen in Brahms' op. 40 verweisen auch in Goldmanns Trio die langsamen *lento*-Teile innerhalb einer Rahmung durch schnellere Abschnitte wechselseitig aufeinander. Was sich oben sagen ließ, passt analog auch hier: *Durch den Einschub – und damit stellvertretend später die dunklen Werkteile – hindurch wird schließlich affirmative Integration der Hornstimme erreicht. Hier finden ›Mühe, Nachgiebigkeit und Vorsicht‹ ihr finales Ziel.*<sup>383</sup> Im ›einstimmenden‹ Abschreiten des Grundes wird in Goldmanns *molto lento* diejenige klangliche Ebene erreicht, auf der querständige ›Fremdheit‹ aller Stimmen vermittelt und der Vermittlungserfolg sachlich beurteilt werden kann.

\*\*\*

**III., T. 269–281:** Der kurze Formteil III wiederholt das nichtdiastematische Interagieren und reflektiert damit die Stimmfrage. Die Musik ist eigentlich bereits am Ende. Es werden ›keine genauen Töne mehr‹<sup>384</sup> gefordert. Die abrupt fortreibende *glissando*-Geste der Violinstimme hallt dreimal nach.<sup>385</sup> Es ist doch eigentlich alles vorbei – aber es wird noch auf Holz geklopft und auf das Mundstück geschlagen. Das Klopfen bekräftigt die Frage nach dem ›fremden‹ Klang und damit auch die Frage nach gelungenem musikalischen Umgehen miteinander. Gibt es doch noch Musik am Ende? Einerseits ist das Stück am Ende, andererseits scheint das Musizieren weiterzugehen. Einerseits fallen klangliche Differenzen der Stimmen nicht mehr auf, andererseits ist damit das klangliche Geschehen nicht mehr sehr differenziert. Im Werkverlauf waren gerade klangfarbliche Unterschiede und ihr Verschwinden das sich im Geschehen der Musik Ergebende.

Der Pianist schlägt den geschlossenen Deckel erneut ›kurz zu‹.<sup>386</sup> – Auf der letzten Zählzeit des vorletzten Taktes schlägt der Geigenbogen auf E und A Saite, klanglich vergleichbar einem zaghaften Bartók-Signal.<sup>387</sup> Ein Neuansatz? Die Hoffnung stirbt zuletzt. Das Ende ist offen: eine Generalpause, sie schließt nicht ab. Ist die Musik tatsächlich am Ende?

\*\*\*

Die stellenweise sehr kleinteilige Kommentierung könnte ein Zitat Goldmanns wach rufen: »Es ist ja auch ein Dilemma so vieler Analysen, daß sie sich damit begnügen, das, was in den Noten steht, noch einmal mit Worten zu sagen, und es kommt nichts weiter als eine – meistens schlechte – Beschreibung dessen, was in den Noten präziser und besser steht.«<sup>388</sup> Daher wurde versucht, im Verfolgen des notierten Geschehens Dinge zu sagen, die so nicht in den Noten ste-

---

382 Vgl. oben zur Coda.

383 T. 268.

384 T. 270–271.

385 T. 271, 274, 277.

386 T. 279.

387 T. 280.

388 Schneider/Goldmann (1988, 75).

hen. Die dabei verwendete sozial kontextualisierte Metaphorik war häufig semi-metaphorisch i.S. Thoraus: Begriffe wie ›Einstimmen‹, ›Vorschlag‹, ›Missverständnis‹ lassen sich sowohl inner- als auch außerhalb musikalischer Zusammenhänge verstehen. Die funktionalen Prädikate waren Allgemeinplätze und mussten in der Beschreibung kaum explizit benannt werden. Sie leiteten die Erschließungsarbeit des Werkes und deren anschließende sprachliche Vermittlung dennoch. Vielleicht wären sie besser als ›Leitfragen‹, denn als ›Prädikate‹ zu verstehen. Die kleinschrittige Belegarbeit am Notentext versuchte, nachvollziehbar auf die Antworten zu diesen ›Leitfragen‹ zu zeigen.

### 3.2. Beziehungsanalyse Goldmann–Brahms

Die Poesie des Brahms'schen op. 40 wurde einerseits auf die Eigentümlichkeit des (Wald-)Hornklanges bezogen und andererseits die Inszenierung dieses Klanges in zwei Deutungssträngen beschrieben: Soziales Geschehen einerseits, Melancholie andererseits, prinzipiell verbunden in der These: *Schwermütig wird subjektive Vereinzelung erinnert, um in gelungenem sozialen Umgang die ersehnte Aufhebung zu finden*. Was ist aus dem Vorhaben geworden, das Wesen des Goldmann'schen Trios durch diesen Zugang zu begreifen?

Die Hornstimme eröffnet das Trio mit einem für die ganze Werkstruktur wichtigen thematischen Gedanken. Versuche, die *Schwermut* dieses in phrygisch akzentuiertem c-moll vorgetragenen Gedankens zu überwinden, konnten durch das ganze Werk leiten. Im *Umgehen* miteinander hatten die Triopartner auf zahlreiche, im Vergleich zur Brahms'schen Technik nicht minder subtile, Verweise und Differenzierungen Rücksicht zu nehmen. Das thematische Material dieses Rücksichtnehmens wurde in immer abstraktere Regionen verschoben. Stattdessen rückte gelingende *klangfarbliche* Integrationsarbeit in den perzeptiven Vordergrund: Bei Brahms war Rücksichtnahme gegenüber der Hornstimme bis zum Werkschluss durch Übernahme thematischer Diastematik vermittelt. Das in der Hornstimme vertretene ästhetische Subjekt blieb bis zuletzt ›fremder Gast‹. Bei Goldmann jedoch geriet das schwermütige Hauptthema der Hornstimme aus den Ohren – ohne je ganz zu verschwinden. Stattdessen gelangte eine im Vergleich zur Brahms'schen Faktur ungleich reichhaltiger integrierte Klangpalette der Stimmen in den auditiven Fokus. Bespielt von sanft und weich bis hart und schep-pernd, von sehr laut bis sehr leise, entdeckte diese Palette insbesondere die eher geräuschhaften Klangfarben der *Hornpartner*, ohne deswegen notwendig ›roh und abscheulich‹ zu klingen. Es würde der Integrationstiefe des erklingenden Geschehens nicht gerecht, würde das Horn hier noch als ›fremder Gast‹ beschrieben. Wenn mit mikrotonalem Querstand und geräuschhaften Klangfarbenanteilen bereits in Brahms' op. 40 ›Fremdheit‹ dargestellt werden kann, dann sind die erfahrbar verschieden eingestimmten und deutlich geräuschhaft erklingenden Stimmen in Goldmanns Trio sich – und einander – mindestens ebenso ›fremd‹. Dabei sind eigentlich alle Stimmen über weite Teile ganz ›bei sich‹, erklingen, wie eben nur sie erklingen können. Indem vom vereinzelt ›Fremden‹ auf die Fremdheit aller umgestellt wird, wird also derjenige Ebenenwechsel erfahrbar, der bei Goldmann *Aufhebung der Vereinzelung* bedeutet.



Am deutlichsten wurde Klangfarbenintegration dort, wo im Höreindruck nicht mehr klar zu unterscheiden war, welche Stimme gerade für den vermeintlichen *Hornklang* verantwortlich ist. Das Auseinander-Hervorgehen und Zueinander-Hinzufinden der Klangfarben machte klar, dass das Wesen des Werkes als sich allen Stimmen *gemeinsam* ergebendes Phänomen erfahrbar ist und nicht unilateral fixiert werden kann. Daher ist aber auch der schließliche Verzicht auf reichhaltige Klangfarbe nicht weniger beeindruckend: Er verdeutlicht den Vorrang, den das Miteinander-Umgehen der Partner vor deren jeweiligen klangfarblichen Eigenwerten genießt. Dazwischen – am Grund des Werkes – lag die Probe auf die klangliche Realität material irreduzibler klangkörperlicher Unterschiede. Eher als bei Brahms ließe sich bei Goldmann von komponierter *Klangfarbenmelodie* sprechen: Wesentliche Momente des Goldmann'schen Trios sind nicht losgelöst von ihrem instrumentierten Erklängen darzubieten.

Der Brahms'schen *Schwermut* und ihrer Darstellung im op. 40 wird also dadurch begegnet, dass bei ihr verweilt, dass in vergleichbarem Material alternative Verläufe entwickelt, dass sie also mit musikalischen Mitteln zu kritisieren versucht wird und darin Aufhebung findet. Mit Blick auf die *jammernden* Schlussphrasen, die das vormals ›fremde‹ Horn in sehr präsenten musikalischen Theaterszenen vorträgt, wird deutlich, dass es im Eigenen jeder Stimme etwas gibt, dessen ›Fremdheit‹ gemeinsam zu vermitteln wäre und dass diese Vermittlung frei ist zu scheitern oder zu gelingen. Das Ende ist offen. Der Schluss schließt das Werk nicht ab. Es ist kompliziert und kleinteilig geworden. Von gemeinsamer Arbeit hängt ab, wie es weitergeht. Wir sind in der Gegenwart angekommen, durch die Vergangenheit; und diese Gegenwart ist ein gemeinsames Suchen nach der Fortführung der Geschichte. Wird in Goldmanns Komposition tatsächlich erinnert, dann nicht, um zu retten, was vergehen muss, sondern um kritisch aufzuheben, was in einer auf die Zukunft offenen Gegenwart Bestand haben kann.

Ob Goldmanns Trio »[...] im Gegensatz zu György Ligetis Trio keine Nähe zum unerreichbaren Horntrio von Brahms sucht[...]«<sup>389</sup>, kann diese Analyse nicht beantworten. Allerdings ließ sich zeigen, wie nah beieinander die Werke Brahms' und Goldmanns hörend erfahren werden können. Dabei wurde ein wichtiger Distanzmodulator nur am Rande erwähnt: Begriffe wie ›Klangfarbenmelodie‹, ›vagierende Akkorde‹, ›entwickelnde Variation‹ in der Analyse von Goldmanns Trio gehaltvoll verwenden zu können, das beobachtbare Ausnutzen enharmonischer Querständen, die bewusste Verwendung des Ventilhorns, für das Brahms eben nicht ›selbstverständlich‹<sup>390</sup> schrieb, all das könnte darauf hinweisen, dass Vermittlung durch Konzepte Arnold Schönbergs noch ertragreich zu untersuchen wären. Der komponierte Reflex auf die Rezeptionsgeschichte Brahms' scheint hier greifbar. Auch ohne solche Untersuchungen anzustellen, lassen sich kritische Neuinszenierung des prinzipiell wichtigen Hornklanges, Abfolge und Gestus der Formteile sowie Verwendung entwickelnder Variation als Referenzen Goldmanns an Brahms' op. 40 deuten. Formteil I – paradigmatisch als entwickelndes Variationsgeschehen ausgelegt – kann dabei stärker auf Brahms und Formteil II – wo

389 Nachtmann (2009, 9).

390 Vgl. wie bereits in 2.3. das Schönbergzitat bei: Dorschel (2005, 64).

er mikrotonalen Querstand und große stimmliche Heterogenität ausstellt – wahrscheinlich etwas stärker auf Ligetis *Hommage* bezogen werden. Den letztgenannten Bezug genauer zu verfolgen, bleibt hier kein Raum. Ein Exkurs wird aber noch versucht. Gewiss kann Goldmann nicht – wie Ligeti<sup>391</sup> – vorgeworfen werden, die Tradition unkritisch aufgehoben zu haben.

Das Berührendste zwischen den beiden Werken ist, wie die verwendeten Mittel eine prinzipiell gleiche Form des sozialen Umgangs ergeben. Diese Form kommt nur dann zur Erfahrung, wenn der ›Hornklang‹ hörbar wird. Der schwer festzumachende Hornklang ist ein Zeichen des gemeinsam Geglückten. Und dieses glücklich sich Ergebende ist wiederum so flüchtig vergangen, wie der Klangeindruck selbst: ›absent und präsent zugleich‹. Im Prinzip ließe sich also auch bei Goldmann auf Melancholie deuten. Das Werkprinzip entdeckte aber eine Nüchternheit, die bereits die Melancholie Brahms' fasslicher machen sollte: *Wenn wir uns bewusst werden, wie viel in unserem Leben nicht von unserem Wollen abhängt, machen wir eine ordnende, klärende Erfahrung. Diese erlaubt uns, unsere Kraft besser auf das zu wenden, was uns zu tun möglich ist.* Fremdheit und asymmetrischer Zeitverlauf scheinen in Goldmanns Trio prinzipiell erfahrbar; gründliche Schwermut aber nicht.

---

391 Bspw. von: Zenck (1984, 165).

### 3.3. Exkurs – Ligeti

Die Entwicklung im kompositorischen Schaffen György Ligetis lässt sich unter dem Paradigma einer klanglichen Kritik am Seriellen und Traditionellen beschreiben und nachvollziehen. Ligeti komponierte Musik, die in ihrem destruktiven Bezug auf vorfindliche, im klanglichen Ergebnis nicht (mehr) überzeugende Konzepte extrem war – und damit wohl doch die Rezeptionsgeschichte dieser Konzepte in Negation kritisch fortschreibt. Das *Trio für Violine Horn und Klavier* von 1982 scheint jedoch den negativen Bezug auf Vergangenes selbst zu negieren, indem es traditionelle Formmodelle aufnimmt, in Hommage Brahms gewidmet wird und Beethoven zitiert. Sollte aber der im Original unterlegte Text der zitierten ersten drei Anschläge aus *Les Adieux* zum Nachvollzug des Ligeti'schen Werkes fruchtbar gemacht werden, wäre zu fragen, wer hier eigentlich wem ›Lebe wohl‹ sagt und wie es um das ›Wiedersehn‹ steht, das Beethoven später komponiert.

Im Exkurs reicht es aus, schlaglichtartig auf (i) die Diskussion des Traditionsbezuges, (ii) analysierte stimmliche Interaktionsmodelle und (iii) eine bestehende Einordnung exemplifizierter Schwermetall in Ligetis Trio hinzuweisen:

(i) »Was mich [...] dazu berechtigt, Kritik [...] zu üben, ist ein Aspekt, der sich auf Hegel bezieht, welcher einmal gesagt hat, es könne zwischen Himmel und Erde durch Apologie, also durch Verteidigung nichts, was der Vergangenheit oder der Vergessenheit anheimfiele, gerettet werden. Deshalb nehme ich eine Position ein, [...] daß nämlich die Rettung des Vergangenen oder die Rettung des Gegenwärtigen einzig nur durch Kritik möglich sei und nicht durch Apologie und durch Konservativismus.« – Martin Zenck versucht hier in etwas ausgreifender Manier die kritischen Beiträge zu rechtfertigen, mit denen er sich an einem 1984 in Graz gehaltenen Symposium zu György Ligetis kompositorischem Schaffen beteiligte.<sup>392</sup> Sein eigener Vortrag widmete sich der problematischen Avantgarde-Konzeption Ligetis, die er im Horntrio von 1982 einen dysfunktionalen Tiefpunkt erreichen sieht.<sup>393</sup> Zencks Einlassungen werden im Verlauf der Tagung immer wieder kritisch kommentiert, u.a. von Gertraud Cerha. Diese sieht Ligeti die Avantgarde nicht verraten, sondern aktualisieren: »Heute könnte allmählich ein Bewußtsein erwachen, daß in der Vielfalt, in die wir hineingeboren sind und die sicher schwer bewältigbar ist, eine Synthese, die diese Vielfalt nicht vergißt, aber doch eben sie bewältigen muß [...], [...] ein mindestens ebenso aktueller Standpunkt sein kann, als der, der ausschließlich an Bruch und Verfremdung, an Nichtstimmigem und Zersplittertem in unserer Welt festhält.«<sup>394</sup> Die Diskussion des Traditionsbezuges lässt sich offenbar seit geraumer Zeit an Ligetis Horntrio entfachen und kann vorliegend nicht entschieden werden.

(ii) Ergiebiger ist das Erinnern wesentlicher analytischer Befunde zum Trio – die weder Zenck noch Cerha lieferten. Ulrich Dibelius konstatiert: »Synchronität oder angleichende Kombination von Stimmen ist also generell überhaupt nicht gewollt. Im Gegenteil, die drei Instrumentalstimmen sollen sich, jede mit ihrer

<sup>392</sup> Vgl.: *StWf*, Bd. 19.

<sup>393</sup> Vgl.: Zenck (1984, 157 und 168–72).

<sup>394</sup> Vgl.: Zenck (1984, 175).

eigenen Aufgabe und in spezieller, isolierter Funktion, in völliger Unabhängigkeit voneinander bewegen. Und genau dieses hohe Maß von frei sich entfaltender Selbständigkeit ist [...] die [...] Eigenschaft, die Ligeti aus dem Wesen des Instruments Horn herausgesondert hat.«<sup>395</sup> Dabei bliebe »weiterhin gültig: die prinzipielle Auffassung von Kammermusik als einem von gegenseitigen Musizier-Interaktionen bestimmten Sozialgeschehen in kleiner Gruppe [...]«.<sup>396</sup> In diesem Interaktionsgeschehen die spezifische Ligeti'sche Pointe zu erfahren hieße, »die Ambivalenz von verknüpfender Konzentration und wieder wegweisender Auflösung«<sup>397</sup> zu erkennen, die der Komponist aus Weitblick und Erfahrungheit gewonnen habe.<sup>398</sup> »Es liegt darin eine Skepsis, die sich eigentlich auf nichts Festgefügtes und nach Kulturverwalterbegriffen ›Bleibendes‹ einlassen möchte.«<sup>399</sup> Neben dieser – vorliegend ihrer sozialen und strukturellen Befunde wegen sehr anschlussfähigen – Deutung, darf zuletzt eine jüngere, von David Metzger vorgenommene Auslegung nicht übergangen werden, die sich dem *Lamento* des Trios widmet, welchem bereits Dibelius werkimmanent »zentrumbildende Funktion«<sup>400</sup> zusprach.

(iii) Statt wie Zenck Goethe zu zitieren,<sup>401</sup> legt Metzger den Bezug auf Thomas Mann nahe: Dessen *Adrian Leverkühn* stifte im komponierten Bezug auf Beethovens Neunte konzeptionell denjenigen Traditionsbezug, den moderne Komponisten in der Gattung *Lamento* zu verwirklichen suchten. »[T]he author [sc.: Mann] wants us to imagine the possibility of the two [sc.: the lament and modernism] coming together and the expressive riches created from binding of centuries.«<sup>402</sup> Ligeti gelänge der ›modernism of today‹, u.a. indem er sein *Lamento* vielstimmig beginnen lasse. »Such plurality is rare in laments, which typically present a single voice honed by repeated use in rituals. The Trio movement puts forth three different lament voices: a passacaglia, a pedal tone, and descending chromatic melodic lines.«<sup>403</sup> Als ›Stimme‹ scheint hier aufgefasst, was auch motivisches Material der Stimmen genannt werden könnte. Der unkonventionell begonnene Satz laufe nach furios-brutaler Klimax in den unkonventionellen Schluss eines *Nachspiels* aus: »Only when the violence is culminated does it stop. The structural schemes of the voices never intervene. If anything, they have been distorted by the fury. That is how they reappear in the postlude. We hear faded lines of voices that once were. Ligeti underlines this idea of loss in his description of the movement. [...] [H]e compares the postlude to a ›photograph of a landscape,‹ a landscape that, after a picture is taken, ›has dissipated into nothingness.‹ Something as permanent as a landscape or as vibrant as a lament voice can disappear, leaving us with only dim reproductions and reminiscences.«<sup>404</sup>

395 Vgl.: Dibelius (1984a, 47f).

396 Vgl.: Dibelius (1984a, 50).

397 Vgl.: Dibelius (1984a, 58).

398 Ebd.

399 Ebd.

400 Vgl.: Dibelius (1984a, 55).

401 Vgl.: Zenck (1984, 171f).

402 Metzger (2009, 144).

403 Metzger (2009, 150).

404 Metzger (2009, 158).

Diese drei unkommentierten Schlaglichter sollen andeuten, warum es absurd erscheinen kann, Bezüge zwischen Goldmann und Ligeti von vorneherein zu bestreiten. Der Exkurs durch die Kommentargeschichte macht deutlich, wieviel argumentativer Raum sich im Rückgang auf Vorheriges, Vergehendes, Vergangenes gewinnen lässt. Argumentativer Raum, in dem konkrete musikalische Erfahrung zur Sprache kommt.

Friedrich Goldmann schlug die Funken seiner Kunst nicht allein aus Reibung an vergehender Gegenwart: »Ich bezweifle, daß man aus der eigenen Tradition einfach herausspringen kann.«<sup>405</sup> Neue Musik bedürfe der Hörvorlage des Alten, um noch Musik zu bleiben und nicht den Gattungswechsel zur ›Klangkunst‹ zu vollziehen, reflektiert bspw. die Komponistin Isabel Mundry.<sup>406</sup> Garanten fortdauernder Musikgeschichte sind historisch gebildete Musiker.<sup>407</sup> Musik ist Gegenstand unserer auslegungsbedürftigen Erfahrung. Ihre Konstanten sind die Konstanten unseres Umgehens mit ihr. Musik will und muss interpretiert und nachvollzogen werden. Sie ist nur im Nachvollzug.

Hier schließt sich der angeschnittene Kreis der Arbeit: Wenn nachvollziehbar darauf hingewiesen werden konnte, was im Hornklang zu hören ist, wurden die eingangs gesuchten Bezüge zur Sprache gebracht. Dann schreibt Friedrich Goldmann stimmige Ergänzung zu Johannes Brahms' Musik des Erinnerns subjektiver Vereinzelung und nimmt eine im historischen Material formulierbare Aufgabe an.

---

405 Vgl.: Schneider/Goldmann (1988, 107).

406 Vgl.: Mundry (2010, 26).

407 Vgl.: Mundry (2010, 26f), Schneider/Goldmann (1988, 96f).

## Literatur- und Quellenverzeichnis

### A. Verwendete Notenausgaben

Johannes Brahms: *Horntrio Es-Dur op. 40 und Klarinetten trio a-Moll op. 114*, Katharina Loose-Einfalt (Hg.), in: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 7, München: Henle, 2016 [1866].

Friedrich Goldmann: *Trio für Violine, Horn und Klavier*, zu beziehen über info@friedrich-goldmann.com, URL: <https://fgoldmann.wordpress.com/scores/> (Stand 10.09.2017), [2004]. Alternativ auch im Friedrich-Goldmann-Archiv der Akademie der Künste einzusehen (Stand 30.04.2018): Partitur, Reinschrift (Signatur: Goldmann 254, permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/2056915>) sowie Partitur, Erstniederschrift (Signatur: Goldmann 131, permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/2056948>). Vorliegender Arbeit mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber als Anhang beigegeben.

György Ligeti: *Trio für Violine, Horn und Klavier*, Faksimileausgabe, Partitur, Mainz: B. Schott's Söhne, 1982.

### B. Verwendete Tonaufnahmen

Brahms, Ligeti, Kœchlin. *Horntrios.*, Ensemble: Münchner Horntrio (Johannes Dengler, Markus Wolf, Julian Riem), München: FARAO classics, B 108037, 2012 [2008].

Friedrich Goldmann. *Four Trios. One Quartet.*, darin: *trio for violin, horn and piano (2004)*, Ensemble: Noam Yosev, Chatschatur Kanajan, Björn Lehmann, Berlin: macro recordings, 2016 [2007].

### C. Verwendete Literatur

#### • Siglen

<sup>2</sup>MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994–2008.

SF *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur.*, Herausgegeben von der Akademie der Künste, Begründet von Johannes R. Becher, Berlin, seit 1949.

StWf *Studien zur Wertungsforschung*, Begründet von Harald Kaufmann, Wien: Universal Edition für das Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, seit 1968.

#### • Quellen

Ahrens, Christian / Peter Holmes / Gregor Widholm (1996), Artikel »Hörner«, in: <sup>2</sup>MGG, Sachteil, Bd. 4.2, 1996, Sp. 361–416.

Auhagen, Wolfgang / Roland Eberlein / Manfred R. Schroeder / Andreas Eilemann (1994), Artikel »Akustik«, in: <sup>2</sup>MGG, Sachteil, Bd. 1.1, 1994, Sp. 366–421.

Auhagen, Wolfgang (1994), Artikel »Stimmung und Temperatur«, in: <sup>2</sup>MGG, Sachteil, Bd. 1.1, 1994, Sp. 1831–47.

Bertinetto, Alessandro (2012), »Improvisation und >Contrafacts«. Ein Plädoyer für das hermeneutische Primat der ästhetischen Praxis über die Ontologie«, in: *Spektrum der Musik*, Albrecht Riethmüller (Hg.), Bd. 10, *Musik aus zweiter Hand. Beiträge zur kompositorischen Autorschaft.*, Frédéric Döhl / Albrecht Riethmüller (Hgs.), Laaber: Laaber, 2016, 213–36.

Blume, Friedrich (2005?), »Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen«, in: Mauser

- (2005.15), 51–84.
- Bockmaier, Claus/ Siegfried Mauser (Hgs.) (2005.5), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 5, *Die Sonate: Formen instrumenteller Ensemblesmusik*, Laaber: Laaber, 2005.
- Borio, Gianmario (2001), »Komponieren um 1960«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 293–311.
- Boulez, Pierre (2001), »Schönberg ist tot«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 272–77.
- Brzoska, Matthias / Michael Heinemann (Hg.) (2001.3), *Die Geschichte der Musik*, Band 3, *Die Musik der Moderne*, Laaber: Laaber, 2001.
- Budde, Elmar (2001), »Wege der neuen Musik«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 189–215.
- Cholopow, Juri (2001), »Sowjetische Musik vor der »Perestroika« und »Perestroika« in der sowjetischen Musik«, in: Brzoska/ Heinemann (2001.3), 333–46.
- Cook, Nicholas (1993), »Music as a Carrier of Ideas«, in: Delaere, de la Motte, Sabbe (1993), 22–39.
- Dahlhaus, Carl
- (1973), »Brahms und die Idee der Kammermusik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 134, Heft IX, Mainz: 1973, 559–63.
- (1989), »Zur Ästhetik der Werkanalyse«, in: *Die Geschichte der Musiktheorie*, Band 11, Frieder Zaminer (Hg.), darin: C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland.*, Ruth E. Müller (Hg.), Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989, 223–32.
- (2001?a), »Das zweite Zeitalter der Symphonie«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 65–75.
- (2001?b), »Brahms und die Tradition der Kammermusik«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 76–83.
- (2005?), »Was ist eine musikalische Gattung?«, in: Mauser (2005.15), 85–91.
- Decroupet, Pascal (2005), »Darmstädter Schule als Hauptstrom der Avantgarde«, in: Meister (2005.3), 147–54.
- Delaere, Mark (1993), »»Aesthetics« as a Tool for the Transmission of Ideology in New Music«, in: Delaere, de la Motte, Sabbe (1993), 13–21.
- Delaere, Mark / Helga de la Motte / Hermann Sabbe (Hgs.) (1993), *New Music, aesthetics and ideology* (= *Neue Musik, Ästhetik und Ideologie*), Wilhelmshaven: Noetzel, 1995.
- Dengler, Johannes (2008), »Naturtöne und »romantische« Gestik«, in: Booklet zu: *Brahms, Ligeti, Kœchlin. Horntrios.*, München: FARAo classics, B 108037, 2012 [2008].
- Dessau, Paul / Friedrich Goldmann (1964), *Versuch einer Analyse zu Hanns Eislers Kantate »Die Teppichweber von Kujan-Bulak«*, in: *SF*, Sonderheft Hanns Eisler, 1964, 219–27.
- Detel, Wolfgang (2011), *Geist und Verstehen. Historische Grundlagen einer modernen Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2011.
- Deutsch, Werner A. / Helmut Rösing / Franz Födermayr (1996), Artikel »Klangfarbe«, in: <sup>2</sup>MGG, Sachteil, Bd. 5.1, 1996, Sp. 138–70.
- Dibelius, Ulrich
- (1984a), »Ligeti's Horntrio«, in: *Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik.*, 46. Jahr, Heft I, 1984.
- (1984b), »Werthierarchie und Negationslust. Kompositionspsychologische Aspekte bei Ligeti.«, in: *Györgi Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= *StWf*, Bd. 19), 1987, 106–121.
- (1988), »Begriffe«, »Das Verhältnis zu den Klassikern der Moderne«, »György Ligeti«, »Deutschland«, »Ein offenes Feld der Gegensätze« in: Ders., *Moderne Musik nach 1945*, Teil II (*Moderne Musik II 1965–1985*), Neuausgabe von *Moderne Musik I* [1966] und *Moderne Musik*

- II [1988], erweitert um einen *Teil III*, München: Piper, 1998.
- Dorschel, Andreas, (2005), »Was heißt »konservativ« in der Kunst? Das Horn im 19. Jahrhundert und das Es-Dur-Trio op. 40 von Johannes Brahms: eine ästhetische Fallstudie«, in: *Brahms-Studien*, Bd. 14, Tutzing, 2005, S. 55–66.
- Drescher, Thomas / Bram Gätjen / Marianne Rônez / Ulrich Mazurowicz / Jörg Lewanski (1998), Artikel »Violine«, in: *<sup>2</sup>MGG*, Sachteil, Bd. 9.2, 1998, Sp. 1597–1686.
- Dümling, Albrecht / Henning Eisenlohr / Wieland Reich (2005), »Zeitübergreifende Traditionslinien und Aktualisierungen.«, in: *Meister* (2005.3), 184–98.
- Einstein, Alfred (1992), »Die Widersprüche«, »Sinfonik und Kammermusik«, »Ästhetik«, in: *Die Romantik in der Musik*, Stuttgart: Metzler, 1992.
- Ermlich-Lehmann, Nina (2005), »Wiederaufbau unter anderen Vorzeichen«, »Paul Dessau: *Die Verurteilung des Lukullus* 1951« in: *Meister* (2005.3), 70–80.
- Falke, Gustav-H. H., (1997), *Johannes Brahms: Wiegenlieder meiner Schmerzen – Philosophie des musikalischen Realismus.*, Berlin: Lukas, 1997.
- Frisius, Rudolf (1987), »Personalstil und Musiksprache. Anmerkungen zur Positionsbestimmung Györgi Ligeti.«, in: *Györgi Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= *StWf*, Bd. 19), 1987, 179–203.
- Giglberger, Veronika (2013), »Trio für Klavier, Violine und Waldhorn Es-Dur Op. 40«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke.*, C.Bockmaier und S.Mauser (Hgs.), Bd. 1, Laaber: Laaber, 2013, 269–74.
- Goldmann, Friedrich  
 (1979), Beitrag zu *Paul Dessau zum Gedenken*, in: *SF*, VI/1979, 1157–58.  
 (1994), »Klischees und Komponieren – komponierte Klischees«, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne* (= *StWf*, Bd. 28), 1994, 23–34.  
 (1995), »Anmerkungen zum Doppeltrio«, in: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart. 2.*, W.Gratzer (Hg.), Hofheim: wolke, 1997, 269–76.
- Gottstein, Björn (2016), »Vier Trios, ein Quartett«, in: Booklet zu: *Friedrich Goldmann. Four Trios. One Quartet.*, Berlin: macro recordings, 2016, 39–45.
- Griffiths, Paul (2010), *Modern Music an After*, Oxford: OUP, 2010.
- Haas, Bernhard (2000), »Über die Analyse von Musik des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts«, in: *Haas, Bruno* (2000), 256–71.
- Haas, Bruno  
 (2000), *Die freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen.*, in: *Philosophische Schriften*, Band 51, Berlin: Duncker & Humblot, 2003.  
 (2015), *Die ikonischen Situationen*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Haynes, Bruce (1998), Artikel »Stimmton«, Th.M.Höpfner (Übers.), in: *<sup>2</sup>MGG*, Sachteil, Bd. 8.2, 1998, Sp. 1813–31.
- Heister, Hanns-Werner (2005), »Systematische Rückgriffe aufs Elementare«, in: *Meister* (2005.3), 199–212.
- Henkel, Hubert und Friedrich Wilhelm Riedel (1996), Artikel »Klavier«, in: *<sup>2</sup>MGG*, Sachteil, Bd. 5.1, 1996, Sp. 283–313.
- Herlyn, Eika (2007), *Avantgarde in Grenzen. Das musikalische Schaffen von Avantgarde-Komponisten der DDR und die Auswirkungen der Wende.*, Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, Zweigbibliothek Musikwissenschaften.
- Hesse, Horst-Peter (1996), Artikel »Intervall«, in: *<sup>2</sup>MGG*, Sachteil, Bd. 4.2, 1996, Sp. 1069–97.



- Hiebert, Thomas (1989), »Virtuosity, Experimentation, and Innovation in Horn Writing from early 18th-Century Dresden«, in: *Historic Brass Society Journal*, Vol. 4, 1992, 112–159.
- Hieckel, Jörn Peter (Hg.) (2010), *Vorzeitbelebung. Vergangenheits- und Gegenwarts-Reflexionen in der Musik heute.*, Hofheim: Wolke (2010).
- Hilberg, Frank (2000), »Dialektisches Komponieren«, in: Motte-Haber (2000.4), 171–206.
- Hinton, Stephen (1993), »Hanns Eisler and the Ideology of Modern Music«, in: Delaere, de la Motte, Sabbe (1993), 79–85.
- Hoffmann, Heike (2005), »Das Festival als zentraler Ort der Neuen Musik«, in: Meister (2005.3), 42–48.
- Ickstadt, Andreas (2014), *Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms.*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Jost, Peter (2001), »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio op. 40«, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht.*, I. Fuchs (Hg.), Tutzing, 2001, S. 59–71.
- Kaden, Christian (1998), »Zeichen«, in: *2MGG*, Sachteil, Bd. 9, 1998, Sp. 2149–2220.
- Kawohl, Friedemann (2000), »Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne«, in: Motte-Haber (2000.4), 133–69.
- Kinzler, Hartmuth (1984), »Allusion – Illusion? Überlegungen anlässlich *Continuum*.«, in: *Györgi Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= *StWf*, Bd. 19), 1987, 75–105.
- Klein, Michael (2012), »Musical Borrowing in Postmodernism and the End of Historicity«, in: *Spektrum der Musik*, Albrecht Riethmüller (Hg.), Bd. 10, *Musik aus zweiter Hand. Beiträge zur kompositorischen Autorschaft.*, Frédéric Döhl / Albrecht Riethmüller (Hgs.), Laaber: Laaber, 2016, 9–24.
- Krämer, Ulrich (2009), »Kammermusik mit Bläsern«, in: *Brahms Handbuch*, W. Sandberger (Hg.), Stuttgart und Kassel: Metzler, Bärenreiter, 2009, 457–473.
- Künne, Wolfgang (1983), »Im übertragenen Sinne«, zur Theorie der Metapher, in: *CONCEPTUS*, XVII (1983), No. 40–41, S. 181–200.
- Kyburz, Hanspeter (1994), Begleittext im Booklet zu: *Friedrich Goldmann. SPANNUNGEN eingegrenzt. Sonata a quattro. Bläserquintett. Klangszene 1.*, Mainz: Wergo, WER 6265-2, 1994, 3–12.
- Lichtenfeld, Monika  
 (1972), »Zehn Stücke für Bläserquintett von György Ligeti«, in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik.*, 39. Jahr, Heft VI, Mainz: Dez/Nov 1972, 326–333.  
 (1984), »...und alles Schöne hatt' er behalten...« Fragmente zu Ligetis Ästhetik«, in: *Györgi Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= *StWf*, Bd. 19), 1987, 122–133.
- Ligeti, György (2007): *Gesammelte Schriften.*, Monika Lichtenfeld (Hg.), hier Band 2, Mainz: Schott Music, 2007.
- Loose-Einfalt, Katharina  
 (2016a), *Melancholie – Natur – Musik. Zum Horntrio von Johannes Brahms.*, Mainz: Schott Campus, 2017.  
 (2016b), »Kompositorisches Erinnern im Horntrio von Johannes Brahms. Zur historisch-ästhetischen Einordnung eines wiederentdeckten Albumblattes«, in: *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse.*, Siegfried Oechsle / Michael Struck / Katrin Eich (Hgs.), München: Henle, 2016, S. 170–184.  
 (2016c), Einleitung und Kritischer Bericht zu: Johannes Brahms: *Horntrio Es-Dur op. 40 und Klarinettentrio a-Moll op. 114*, Katharina Loose-Einfalt (Hg.), in: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 7, München: Henle, 2016 [1866].

- Lück, Hartmut (2010), »«singbarer rest». Friedrich Goldmanns <Fünfte>: quasi una sinfonia., in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 171, Heft I, Leipzig: 2010, 50–53.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (1998), »Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken.*, 52. Jg., Heft 594/595, 864–75.
- Massow, Albrecht von (2004), »Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus«, in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR.*, M.Berg, A.v.Massow, N.Noeske (Hgs.), in: *KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft.*, Bd. 1, D.Altenburg, M.Berg, H.Geyer, A.v.Massow (Hgs.), Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, 157–64.
- Massow, Albrecht von / Friedrich Goldmann (2001), »Gespräch«, in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR.*, M.Berg, A.v.Massow, N.Noeske (Hgs.), in: *KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft.*, Bd. 1, D.Altenburg, M.Berg, H.Geyer, A.v.Massow (Hgs.), Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, 165–76.
- Mayer, Günter (1993), »DDR-Komponisten um und nach Eisler (die fünfziger und sechziger Jahre)«, in: Delaere, Motte, Sabbe (1993), 86–107.
- Mauser, Siegfried  
 (2005.15), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, S. Mauser (Hg.), Band 15, *Theorie der Gattungen*, S. Mauser (Hg.), Laaber: Laaber, 2005.  
 (2005a), »Gattungstheorie zwischen Heuristik und Hermeneutik«, in: Mauser (2005.15), 264–68.
- Meister, Hanns-Werner (2005.3) (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975*, in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 3, Laaber: Laaber, 2005.
- Metzer, David (2009), *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century.*, Cambridge, New York: CUP, 2009.
- Motte-Haber, Helga de la  
 (1993), »Avantgarde und Postmoderne in Ost- und Westdeutschland«, in: Delaere, Motte, Sabbe (1993), 141–51.  
 (2000.4), (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 4, Laaber: Laaber, 2000.  
 (2001), »Neue Musik zwischen 1975 und 2000«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 374–82.
- Mundry, Isabel (2010), »Schwankende Zeit«, in: Hieckel (2010), 25–35.
- Nachtmann, Clemens  
 (2010) »Friedrich Goldmann«, in: *Komponisten der Gegenwart*, Heister, Hanns-Werner / Walter-Wolfgang Sparrer (Hgs.), München: Richard Boorberg, seit 1992, 42. Nlfg.  
 (2009), im Booklet zu: *friedrich goldmann. klavierwerke. Kammermusik. 1963–2007.*, Berlin: Academy, 0085242ACA, 2009, 4–11.
- Nauck, Gisela (1993), »Anpassen, Widersetzen, Aufgeben. Komponieren nach einem politischen Umbruch«, in: Delaere, Motte, Sabbe (1993), 118–28.
- Neuhaus, Heinrich (1967), *Die Kunst des Klavierspiels*, A. Schmidt-Neuhaus (Hg.), D. Nitsche (Übers.), Bergisch Gladbach: Gerig, 1967.
- Neuwirth, Gösta (2001), »Das Ende des 19. Jahrhunderts: Kehraus des schönen Wahns«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 169–88.
- Noeske, Nina (2005), *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR.*, in: *KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft.*, Bd. 3, D.Altenburg, M.Berg, H.Geyer, A.v.Massow (Hgs.), Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2007.
- Nyffeler, Max (1995), »Fintenreiche Dialoge. Anmerkungen zu Friedrich Goldmanns »Doppeltrio«.«, in: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart.* 2., W.Gratzer (Hg.), Hofheim: wolke, 1997, 277–87.

- Oechsle, Siegfried (2009): »Klaviertrios, Klavierquartette, Klavierquintett«, in: *Brahms Handbuch*, Wolfgang Sandberger (Hg.), Stuttgart und Kassel: Metzler/Bärenreiter 2009, S. 408–436.
- Poppe, Enno (2009), »Zum Gedenken an Friedrich Goldmann«, in: *SF*, VI/2009, 852–53.
- Petersen, Peter / Walter-Wolfgang Sparrer / Dirk Wieschollek (2005.), »Zufalls- und Klangkomposition«, in: Meister (2005.3), 155–83.
- Rathert, Wolfgang (2001), »Vom Klassizismus zur Postmoderne. Anmerkungen zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 231–46.
- Raes, Koen (1993), »The Ethics of Postmodern Aesthetics. Toward a Social Understanding of Cultural Trends in Postmodern Times.«, in: Delaere, de la Motte, Sabbe (1993), 54–76.
- Revers, Peter (1997): »Tradition und Innovation im Trio für Violine, Horn und Klavier in Es-Dur op. 40 von Johannes Brahms«, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997.*, G.Gruber (Hg.) (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 8), Laaber 2001, S. 195–212.
- Sabbe, Herman (1984), »Clocky Clouds und Cloudy Clocks – Europäisches Erbe in beschmutzter Zeitlupe.«, in: *Györgi Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= *StWf*, Bd. 19), 1987, 134–152.
- Santos, Bruno (2016), »Friedrich Goldmanns Trios: Wegmarken am Übergang«, in: Booklet zu: *Friedrich Goldmann. Four Trios. One Quartet.*, Berlin: macro recordings, 2016, 26–38.
- Schäfer, Ronald (1999), »Komponieren mit prüfendem Blick auf die Vergangenheit. Das Klavierkonzert und die 4. Sinfonie von Friedrich Goldmann.«, in: Booklet zu: *Friedrich Goldmann. Orchesterwerke 1979/ 1988.*, Bremen: Hastedt, 1999.
- Schmidt, Christian Martin  
(2000), Artikel »Brahms, Johannes«, in: *2MGG*, Personenteil, Bd.3, 2000, Sp. 626–716.  
(2001), »Von der Dodekaphonie zum Serialismus«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 254–71.
- Schmitz-Stevens, Gregor (2000), »Musik als Botschaft. Orchestermusik als Träger von Ausdruck und Bedeutung.«, in: Motte-Haber (2000.4), 65–98.
- Schneider, Frank  
(1979), *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern der DDR.*, Leipzig: Reclam, 1979.  
(1986), »Das Ensemble ist zentral. Friedrich Goldmann – ein Porträt.«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 147. Jg., Heft 6, 1986.  
(1988), »Neubau mit Einsturzgefahr. Analytische Reflexionen zur Sinfonie 3 von Friedrich Goldmann«, in: *Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik.*, 50. Jahr, Heft 2, 1988.  
(1993), »DDR-Komponisten um und nach Dessau (die siebziger und achtziger Jahre«, in: Delaere, de la Motte, Sabbe (1993), 108–17.  
(1994), »Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-sozialistischer Ästhetik.«, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne* (= *StWf*, Bd. 28), 1994, 92–102.
- Schneider, Frank / Friedrich Goldmann (1988), »Friedrich Goldmann«, in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR.*, M.Hansen (Hg.), Leipzig: dt. Verlag für Musik, 1988.
- Schwindt, Nicole (1996), Artikel »Kammermusik«, in: *2MGG*, Sachteil, Bd. 4.2, 1996, Sp. 1618–53.
- Sporn, Christiane (2006), *Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau Werk- und Kontextanalysen.*, Saarbrücken: Pfau, 2007.
- Stöck, Katrin (2002), Artikel »Goldmann, Friedrich«, in: *2MGG*, Personenteil, Bd. 7, 19, Sp. 1237–1239.

- Stoianova, Ivanka (1985) »Über Klang-Verästelungen und über Form-Bewegung«, in: *Györgi Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= *StWf*, Bd. 19), 1987, 222–232.
- Thomalla, Hans (2010), »Am Rande des Augenblicks. Komponieren als Schaffung von Gegenwart.«, in: Hieckel (2010), 71–82.
- Thorau, Christian (2010), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse.*, in: *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* Bd. 71, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 2012.
- Vetter, Manfred (1996), *Kammermusik in der DDR*, Frankfurt a.M., Berlin u.a.: Lang, 1996.
- Williams, Alastair (1995), »Modernism, Functionalism, and Tradition: The Music of Friedrich Goldmann«, in: *Tempo*, New Series, No. 193, German Issue (Jul., 1995), 27–30.
- Witzenmann, Wolfgang (2001), »Serielle und elektronische Musik«, in: Brzoska/Heinemann (2001.3), 278–92.
- Vetter, Manfred (1996), *Kammermusik in der DDR*, Frankfurt a.M.: Lang, 1996.
- Voegelin, Salomé  
 (2010), *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art.*, New York, London: Continuum, 2010.  
 (2014), *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound.*, New York, London: Bloomsbury, 2014.
- Zenck, Martin  
 (1984), »»Die ich rief, die Geister/Werd ich nun nicht los«. Zum Problem von Györgi Ligetis Avantgarde-Konzeption.«, in: *Györgi Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (= *StWf*, Bd. 19), 1987, 153–178.  
 (2010), »Vorzeitbelebung in Ludwig van Beethovens Hammerklaviersonate und in Pierre Boulez' zweiter Klaviersonate«, in: Hieckel (2010), 91–106.
- Zender, Hans (2010), »Ausgehend von Hölderlin«, in: Hieckel (2010), 65–70.

# Trio für Violine, Horn und Klavier

( 2004 )

Friedrich Goldmann

*molto calmo* (♩. ca.52)

Violine

Horn in F

Klavier

*pp*

*p* *poco sfz pp sub.* *sfz pp* *sfz pp* *mp sub.* *sfz pp sub.*

*molto calmo* (♩. ca.52)

*pp*

*una corda*

6

VI.

Hr.

*pp sub.* *s.pont. ord. sub. mp* *pp sub.* *s.pont. ord. mp sub. pp sub.*

*ppp* *p* *sfz pp sub.* *sfz pp* *sfz pp*

11

VI.

Hr.

*mp sub.* *sfz pp sub.* *pp* *s.pont. ord. sub. mp* *pp* *s.pont. ord. mp*

*(loco)* *pp*

16 *ord.* *pp* *poco sfz* *pp* *mp* *p* *mf* *p* *mp* *mp* *s.pont.* *ord.* *s.pont.* *ord.*

Hr. *poco sfz pp* *sfz pp sub.* *sfz pp*

21 *poco a poco* - - - -

Vl. *p* *mf*

Hr. *pp* *mf* *pp* *mf*

*p*

26 *animato*

Vl. *sub.mf* *mf* *mf* *f*

Hr. *pp* *mf*

*sub.mf* *mf*

*tre corde*

31 *più mosso* (♩. ca.76)

Vl. *f sub.* *sfz*

Hr. *sfz* (loco)

*più mosso* (♩. ca.76)

*f* *ff*

36 *rall.molto* tpo.primo (♩. ca.52)

VI. *mp* *f* *f* *pp* *pp*

Hr. *mp* *f* *f* *pp* *pp*

*poco f* *sim.*

*Leo.*

43

VI. *p* *4:6* *5:6* *5:6* *5:6*

Hr. *p* *sfz pp* *sfz pp* *sfz* *sfz pp* *p* *5:6*

*pp* *4:6* *4:6* *4:6* *5:6* *5:6*

48

VI. *pp* *poco sfz* *pp* *sfz*

Hr. *p*

*p* *5:6* *5:6* *5:6* *5:6* *mf<sub>3</sub>* *p* *sfz*

53 *accel.* s.pont. → ord.

VI. *pp* *sfz* *pp* *f* *sub.p* *f*

Hr. *f pp* *f pp* *f pp* *f pp* *mf* *p* *f*

60 più mosso (♩. ca. 72)

VI. *p* f

Hr. *p* f

*accel.* più mosso (♩. ca. 72)

*8va* *8va*

*mf* *ff* mf

65 *rall. molto* *meno*

VI. *s. pont.* *mp* *pp* *sub. mp* *pp*

Hr. *p* *f* *sub.* *pp* *f* *pp*

*rall. molto* *meno*

*una corda*

69 *(s.p.)*

VI. *(s.p.)* *pp* *mf* *p*

Hr. *gliss.* *mf* *pp* *mf* *p*

*gliss.* *pp* *mf* *p*

*(u.c.)* *Leo.* \* Leo.





96 *più mosso*

Hr. *f* *sffz* *f* *sffz p*

*più mosso*

*ff*

5:6

100

Hr. *ff*

*ff*

3

104

VI. *senza vibr.* *pp* *pp* *quasi lento*

Hr. *f* *3:2* *ff*

*8va* *15ma* *sffz*

Cluster-arpeggio

110 *sub. s.pont.* *sub. mf* *pp* *s.pont.* *s.pont.* *s.pont.* *s.pont.*

VI. *sub. mf* *pp* *sub. mf* *pp* *poco f* *pp* *f* *pp*

117 *rall. molto* *col legno batt.* *sub. presto possibile* *pizz.* *arco sul tasto*

VI. *sub.f* *4:6* *4:6* *5:6* *sffz* *pp*

Horn *f* *pp*

*rall. molto* *mp* *sub. presto possibile* *pp*

*mf* *p* *8vb - -*

123 *ord.* *pizz.*

VI. *sub.f* *sffz*

Hr. *sub.f*

*sub.f*

127 *arco* *f* *3* *3* *3* *3*

VI. *f*

Hr. *f*

*f*

130 *3* *3* *3* *3*

VI. *3* *3* *3* *3*

Hr. *3* *3* *3* *3*

*3* *3* *3* *3*

133

VI.

Hr.

Pn.

sul tasto

poco a poco ord.

pp

pp

pp

137

VI.

Hr.

*f* *sffz* *ff* *3* *3*

*pizz.* *arco*

*f* *ff* *8vb*

This musical score is for measures 140 through 145. It features three staves: Violin I (VI.), Horn (Hr.), and Piano (P.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Violin I part begins with a measure rest and then plays a melodic line with various ornaments and a glissando in measure 145. The Horn part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with triplets. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines, including a triplet in measure 144. The score is marked with numerous performance instructions such as accents, slurs, and dynamic markings.

143

Vl.

Hr.

*ff*

147 pizz. arco

VI. *sffz*

Hr. *f*

*Reo.*

151

VI.

Hr.

*(Reo.)*

154

VI. *sffz p* *ff*

Hr. *sffz*

*pizz.*

*Reo.*

*8vb*

158 arco

VI. *ff*

Hr. *f*

*Reo.*

161

VI. *pizz. pizz. ord.*

Hr. *sffz f*

*sempre stacc.*

*f*

(Xeo) \*

165

VI. *p sub.sffz*

*sffz*

*pp*

*sub. ff*

170

VI. *sffz*

*pizz. ord. f*

*sempre stacc.*

*poco f*

*8va -*

175

VI. *mp sffz*

*tpo. primo*

*arco ff*

Hr. *pp*

*tpo. primo*

*f*

*sffz*

*sffz*

*pp*

*f*

Xeo

180

VI.

Hr.

*fz* *mp* *f* *mp*

(Xeo)

184

VI.

Hr.

*f* *sfz* *mf* *mf* *f*

*3. Ped.* (falls kein 3. Ped. vorhanden: stumm drücken und festhalten)

(Xeo)

8vb

188

VI.

Hr.

*mf* *p* *pp* *pp* *mp* *mf*

*pizz.*

*mp* *p* *pp* *mp* *mf*

(3. Ped.)

8vb

193

Kl.

*p* *mf* *p* *f* *p* *ppp* *pp* *p* *mp* *mf*

*rall.* *lento*

*sed. (sempre)*

(3. Ped.)

8vb

199

molto lento

VI. *pp sempre*

Hr. *pp sempre*

molto lento

*f* *poco f* *ppp* *poco f* *ppp* *poco f*

(8va) (8va)

206

VI. *mp* *pp*

Hr. *mp* *pp*

*ppp* *poco f* *ppp* *mp* *poco f* *ppp*

(8va) (8va)

213

VI. *pp*

Hr. *pp*

Hr. ossia

*poco f* *ppp* *poco f* *ppp* *poco f* *ppp*

(8va) (8va)



219

VI.

Hr.

*mf* *pp*

*mf* *pp*

8va

*mp* *poco f* *ppp* *poco f* *ppp*

(loco)

8va

8vb

*mp*

(Cea.)

225

VI.

Hr.

*mf* *pp*

*mf* *pp*

8va

*mp* *ppp* *poco f* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *p*

(loco)

(Cea.)

più mosso, ma liberamente

231

VI.

Hr.

*pp*

*pp*

8va

(Cea.)

235

tpo.primo

col legno batt.  $\overset{E}{A}$

\*) (non gliss.)

$\langle mf \rangle$   $\langle mp \rangle$   $\langle mf \rangle$

\*) Mikrintervallabweichung, maximal  $\frac{1}{4}$  Ton, approximativ

tpo.primo

auf Mundstück schlagen

auf Deckel (mit Fingerknöcheln)

Deckel schließen

$\text{♩}$

242

ord.

$pp$

Deckel öffnen

$8^{va}$

ord.

$pp$

con  $\text{♩}$

( $\text{♩}$ )

248

gett.

$p$

liberamente

(come sopra)

$pp$   $\langle mp \rangle pp$   $\langle mp \rangle pp$   $mp$   $sub.$   $sffz pp$   $sffz pp$   $sffz pp$

$8^{va}$

sub.pìù mosso

pizz.  $\text{♩}$

$sffz$

sub.pìù mosso

$f$

con  $\text{♩}$

\*

255

arco

$pp$

$pp$

$pp$

sub.f

sub.f



270

s.pont. arco gliss. (perc.) s.pont. arco gliss. (perc.)

*pp* *mp* *pp* *mp*

*pp* keine genauen Töne mehr *mp* auf Mundstück schlagen *quasi ord. pp*

(f) mit Handflächen am Kasten links und rechts der Tastatur

276

s.pont. arco gliss. (perc.) col legno batt.  $\begin{matrix} E \\ A \end{matrix}$

*pp* *mp* *mp*

*pp* *sfz* (possibile) Deckel kurz zuschlagen

(f) *poco sfz*